

PROTÉE

théories
et pratiques
sémiotiques

volume 26 numéro 2
automne 1998

FAIRE

DIRE

VOIR

COLLABORATEURS Jean-François BORDRON Pierre BOUDON Gérard BUCHER Jean-Marie FLOCH Jacques FONTANILLE

Michaël LA CHANCE Pierre OUELLET Catherine SAOUTER Pierre-Éric VILLENEUVE

Hors dossier Jacques CARDINAL Pierre LA RUE Iconographie François CHALIFOUR Christine PALMIÉRI Anne THIBAUT

Manon THIBAUT présentation de Manon BLANCHETTE

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'UQAC, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'UQAC.

Le comité d'évaluation du Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR) du ministère de l'Éducation du Québec a attribué à **PROTÉE** la note **A+** pour son excellence et sa diffusion internationale.

Directrice : Francine Belle-Isle. Directeur-adjoint : Jacques-B. Bouchard. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.

Secrétaire à l'administration : Maude Dumont-Gauthier. Responsable du présent numéro : Christine Palmiéri.

Page couverture : **Objet de transit**, 1998, médiums mixtes, 90 x 65 cm. Collage de Christine Palmiéri à partir de dessins de François Chalifour, Christine Palmiéri, Anne Thibault et Manon Thibault. Photographie : Guy L'Heureux.

Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie BOURASSA, Université de Montréal
Mireille CALLE-GRUBER, Queen's University
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Marty LAFOREST, Université du Québec à Trois-Rivières
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Christine ROSS, Université McGill
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique
Louise MILOT, Université du Québec

Comité de lecture* :

Jacques BACHAND, Université du Québec
Donald BRUCE, University of Alberta
Robert DION, Université du Québec à Rimouski
Gabrielle FRÉMONT, Université Laval
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal
Joseph MELANÇON, Université Laval
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie ROY, Université Laval
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa
Lorraine VERNER, Université du Québec à Chicoutimi

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

ABONNEMENT (3 NUMÉROS/ANNÉE) (VERSION IMPRIMÉE OU CÉDÉROM ANNUEL)

INDIVIDUEL

Canada : 29\$ (15\$ pour les étudiants)

États-Unis : 34\$

Autres pays : 39\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 34\$

États-Unis : 44\$

Autres pays : 49\$

VENTE AU NUMÉRO

(VERSION IMPRIMÉE)

(VERSION Internet)

INDIVIDUELLE

Canada : 11,25\$ (6\$ pour les étudiants*)

États-Unis : 13,25\$

Autres pays : 14,25\$

* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

INDIVIDUELLE

Canada : 8\$ (4\$ pour les étudiants)

États-Unis : 8\$

Autres pays : 8\$

INSTITUTIONNELLE

Canada : 15\$

États-Unis : 17\$

Autres pays : 19\$

INSTITUTIONNELLE

Canada : 10\$

États-Unis : 10\$

Autres pays : 10\$

Mode de paiement : chèque (tiré sur une banque canadienne) ou mandat-poste libellés en dollars canadiens. TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.

Adresse électronique : protee@uqac.quebec.ca. Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. PROTÉE bénéficie également d'un site électronique – l'*Espace Protée* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/protee.htm>) – à l'intérieur du *Site électronique international de sémiotique* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/semiotique.htm>). L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie LT Ltée de Chicoutimi.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada

ISSN-0300-3523

Ce dossier a été préparé sous la responsabilité de Christine Palmiéri

FAIRE, VOIR, DIRE

Présentation / Christine Palmiéri 5

QUEL EST LE STATUT ÉNONCIATIF DE LA CRÉATION ARTISTIQUE?

La réponse mythologique de J. Immendorff / Jean-Marie Floch 7

LES MÉNINES DE VÉLASQUEZ. DE PALOMINO À INTERNET / Catherine Saouter 19

LE VOIR ET L'ÉMOUVOIR : le faire et le dire cinématographiques / Pierre Ouellet 29

L'ŒUVRE EN CREUX, OU LA VASQUE DE LA MÉMOIRE / Pierre Boudon 39

Objets de transit. Du transformationnel dans l'art

François Chalifour, Christine Palmiéri, Anne Thibault et Manon Thibault

Une présentation de Manon Blanchette 50

L'IMAGE ET LE VERBE / Gérard Bucher 63

VOIR, DIRE ET FAIRE : éthique de l'acte créateur dans

To the Lighthouse de Virginia Woolf / Pierre-Éric Villeneuve 73

LES DÉPENDANCES CULTURELLES / Michaël La Chance 83

RÉFLEXIONS SUR LA GENÈSE ESTHÉTIQUE DU SENS / Jean-François Bordron 97

DÉCRIRE, FAIRE, INTERVENIR / Jacques Fontanille 105

Hors dossier

TOPOGRAPHIE ET UTOPIE. Les vues à vol d'oiseau du XIX^e siècle en Amérique.

Le cas de la *Bird's Eyeview of St. Johns, P.Q., 1881* par Henry Wellge / Pierre La Rue 119

LE MÊME ET L'AUTRE. Un nouveau paradigme critique de l'analyse littéraire / Jacques Cardinal 133

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 140

NOTICES BIOGRAPHIQUES 142

FAIRE, VOIR, DIRE

Une présentation de Christine Palmiéri

La réflexion sémiotique sur l'acte de création en art visuel (peinture, cinéma, architecture, etc.) nécessite la prise en compte des trois dimensions interreliées du Faire, du Voir et du Dire. Qu'on aborde le problème d'un point de vue descriptif ou empirique, comme chez Jean-Marie Floch et Catherine Saouter, ou qu'on le traite d'un point de vue plus spéculatif et théorique, comme Jean-François Bordron et Jacques Fontanille, qu'on interroge les processus créateurs eux-mêmes, comme Gérard Bucher, Michaël La Chance ou Pierre-Éric Villeneuve, ou qu'on les confronte avec l'expérience esthétique à laquelle ils donnent lieu, comme chez Pierre Boudon et Pierre Ouellet, c'est chaque fois d'un rapport entre l'action, la perception et l'énonciation qu'il s'agit, soit d'une imbrication de l'acte, de la vue et de la parole dont les liens garantissent seuls l'accomplissement de l'œuvre d'art du point de vue de sa conception et de sa production comme du point de vue de sa réception et de son interprétation. Chacune de ces trois dimensions peut être traitée sous plusieurs angles.

La première, celle du *Faire*, ancrée dans la *poïesis*, peut être considérée de trois manières. D'abord phénoménologique, dans la mesure où l'art relève d'une expérience qui prend sa source dans les actes sensori-moteurs du sujet, qui met en action son propre corps et met en œuvre ses différents processus cognitifs, sensitifs et affectifs dans la réalisation de l'œuvre en ses aspects matériels et conceptuels. Pragmatique ensuite, en ce sens que l'usage que l'artiste fait des matériaux, des codes et des discours propres à la pratique de l'art constitue un « jeu de langage » particulier inscrit dans une « forme de vie » dont on peut chercher à élucider les normes (de nature institutionnelle) de même que les effets sur les récepteurs et sur le discours social dans son ensemble. Technique enfin, dans la mesure où tout art relève, comme le sens grec du mot *techné* l'indique, d'une transformation qui tient compte des lois propres à la nature des matériaux et au savoir-faire pratique de l'artiste, en rapport avec chaque médium, dont les qualités sensibles surdéterminent le faire esthétique.

La deuxième dimension, celle du *Voir*, ancrée dans l'*aisthesis*, peut aussi être considérée sous trois angles. Il y a d'abord un « voir » sensible, lié à l'expérience perceptive des stimuli visuels propres à l'œuvre d'art et aux processus d'appréhension de la plasticité des langages esthétiques. Il y a aussi un « voir » plus proprement cognitif, lié à la reconnaissance des formes iconiques culturellement et historiquement codifiées, dont les processus reposent à la fois sur le savoir et la mémoire encyclopédiques du sujet et sur les modes d'appréhension des entités iconologiques. Il y a enfin un « voir » plus individuel, renvoyant à l'expérience de l'artiste ou du spectateur, lié aux « visions du monde » dans lesquelles s'exprime ce qu'il est convenu d'appeler le style ou les marques idiosyncrasiques de l'œuvre d'art de même que le caractère unique de l'expérience qu'on en fait.

Enfin, la troisième dimension, celle du *Dire*, qui met en jeu la *sémiosis*, correspond aussi à trois façons d'envisager le discours esthétique. On peut s'intéresser au « dire » même de l'œuvre, soit au discours plastique et iconique qu'elle incarne dans ses dimensions à la fois formelles et sémantiques. On peut aborder le « dire » de l'artiste lui-même, soit l'ensemble des propos de nature technique, esthétique ou herméneutique que l'auteur de l'œuvre peut tenir sur sa pratique et sur l'inscription de cette dernière dans l'histoire de l'art. On peut encore s'attarder au « dire » critique, soit à l'ensemble des discours de réception de l'œuvre ou de l'artiste, qui vont du discours journalistique au discours de l'histoire de l'art en passant par les divers discours évaluatifs ou herméneutiques du public plus ou moins étendu de l'œuvre.

L'enjeu des articles du présent dossier est d'analyser, à l'aide d'outils provenant de la sémiologie du langage visuel, de la phénoménologie de l'expérience esthétique, de l'interprétation sémiotique des œuvres d'art et des théories herméneutiques découlant de l'historiographie ou de l'esthétique, l'interaction de ces trois paliers, du *Faire*, du *Voir* et du *Dire*, dans leur entrelacs et leur chiasme, en privilégiant chaque fois l'incarnation du théorique dans la praxis et l'émergence d'une pensée proprement visuelle à partir de l'activité artistique.

C'est le faire esthétique qui oriente les analyses et les réflexions de Jean-Marie Floch sur Jörg Immendorff et de Catherine Saouter sur Diego Vélasquez. Prenant pour point de départ l'œuvre complexe de ces deux artistes, chacun des auteurs cherche à rendre compte de l'intrication du visible et du dicible dans le faire plastique, le premier dans un cadre postgreimassien, la seconde selon une approche plus peircienne. Si Floch conclut sur l'importance du statut énonciatif de la création artistique dans l'acte même de l'interprétation sémiotique, Saouter, quant à elle, met l'accent sur le caractère non fini de toute sémiase et de l'interprétance qui la prend en charge.

Pierre Ouellet, quant à lui, explore les aspects affectifs du voir et du faire cinématographiques, à travers une œuvre majeure de Theo Angelopoulos, *Le Regard d'Ulysse*, où le « faire voir » est fortement problématisé, dans la mesure où il déclenche une expérience esthétique troublante dont la nature et les enjeux font ici l'objet d'une description sémio-phénoménologique précise. Pierre Boudon développe pour sa part une réflexion sur les aspects éthiques et esthétiques d'un projet de l'architecte Louis Khan dédié à la mémoire des victimes de l'Holocauste ; il y montre comment le faire et le voir architecturaux constituent un « dire », dans la mesure où ils obéissent à des processus et à des opérations de catégorisation sémantique que l'auteur décrit et formalise à l'aide de la théorie des *templa* qu'il a développée depuis quelques années.

Gérard Bucher étudie les fondements philosophiques et anthropologiques des rapports étroits entre le *voir* et le *dire*, en prenant appui, d'abord, sur l'exemple de l'apprentissage du langage par Helen Keller, aveugle, sourde et muette, puis en développant une réflexion sur le *faire* poétique de Baudelaire vu sous l'angle d'une herméneutique inspirée de Heidegger. Pierre-Éric Villeneuve s'intéresse aussi aux aspects éthiques et esthétiques de l'acte créateur, tel que mis en récit par Virginia Woolf dans *To the Lighthouse*, en mettant en relation le registre de la vision (le Voir), celui de la temporalité identifiée à la parole (le Dire) et la maîtrise factuelle de l'acte artistique (le Faire), qui sous-tendent tous trois l'*ethos* de la création. Michaël La Chance, quant à lui, interroge les processus d'incarnation (par le faire), d'inscription (dans le voir) et d'authentification (grâce au dire), chez un peintre, de Kooning, un poète, Celan, et un compositeur, Gorecky, pour mettre en relief l'historicisation de l'activité créatrice et le jeu des dépendances culturelles dont toute œuvre résulte.

Plus théoriques ou métasémiotiques, les deux derniers textes du dossier, de Jean-François Bordron et de Jacques Fontanille, examinent les conditions de possibilité d'une expérience esthétique et d'une connaissance sémiotique qui font appel à l'interrelation du faire, du voir et du dire. Jean-François Bordron montre comment on peut fonder une sémio-phénoménologie du sensible à partir des trois synthèses kantienne et de la classification peircienne des signes en privilégiant trois types de logique, méréologique, actantielle et conceptuelle. Jacques Fontanille, quant à lui, conclut ce dossier en prenant la sémiotique pour objet, dans la mesure où elle relève aussi d'un Faire, d'un Voir et d'un Dire qu'il faut tenter d'élucider, soit à partir du cadre mis en place par Greimas, soit en s'inspirant du modèle de Lotman, dont les différentes thèses sont ici comparées et confrontées, dans le but d'en arriver à une meilleure compréhension des actes présents dans toute création.

Ces études et ces réflexions trouvent un écho dans les œuvres des quatre artistes dont le dossier visuel du numéro rend compte. Manon Blanchette présente le travail plastique et théorique de François Chalifour, Anne Thibault, Manon Thibault et Christine Palmiéri, qui ont participé à l'exposition collective, *Objet de transit* (galerie de l'UQAM, automne 1996), réunissant des travaux d'artistes du programme de doctorat en sémiologie de l'Université du Québec à Montréal autour de la thématique du *Faire*, *Voir*, *Dire* dans la création visuelle.



STATUT ÉNONCIATIF DE LA CRÉATION ARTISTIQUE? LA RÉPONSE MYTHOLOGIQUE DE J. IMMENDORFF

JEAN-MARIE FLOCH

Des bicyclettes sans roues, une statue de Lehmbruck, des pommes de terre, des chevaux et des singes, de petits ateliers d'artistes illuminés, des cigarettes allumées et des allumettes éteintes, Beuys portant un manteau étoilé, des étoiles bleuâtres marquées de profondes cicatrices, des forges, des luttes ouvrières, des dizaines d'artistes rassemblés dans un musée ou dans des cafés, des tabourets en forme de piloris, des camions qui déchargent une masse informe de scènes historiques ou allégoriques. L'espace vous happe et vous projette jusque dans ses profondeurs. Il est difficile de prendre quelque distance par rapport à de telles œuvres...

Voilà l'univers d'Immendorff ou, tout au moins, ce que nous en percevons immédiatement. Un univers surpeuplé, incandescent, où les figures et les formes s'agglutinent et se déchirent, se recouvrent ou se transpercent. Vous y trouvez des croix gammées, des aigles germaniques, des étoiles soviétiques. Mais surtout, les visages de la plupart des personnages qui peuplent les tableaux peints par Immendorff sont si nettement différenciés, leurs traits sont si précis qu'ils se donnent pour de véritables portraits. Et de fait, les amateurs d'art contemporain reconnaîtront certains des grands acteurs de l'histoire culturelle de l'Europe et de l'Allemagne modernes : Duchamp, Brecht, Beuys, Penck...

La tentation est grande alors d'analyser les tableaux d'Immendorff comme s'il s'agissait de rébus et d'entreprendre une analyse iconographique qui viserait à identifier systématiquement les personnages représentés et à faire correspondre un contenu philosophique, politique ou culturel à chacun des motifs et à chacune des allégories que l'on croit pouvoir isoler dans la toile. Les exégètes de l'œuvre d'Immendorff ne s'en sont pas privés : on a pu dire que le singe, souvent présent dans ses toiles, était l'allégorie du peintre et de l'ironie vis-à-vis de soi-même, que la bicyclette sans roues figurait la démocratie impossible et que la bougie dont il faut protéger la flamme symbolisait l'*Aufklärung*, l'Esprit des Lumières...

Seulement voilà : le matériau d'une œuvre n'est pas l'œuvre. Une œuvre possède comme tout discours – c'est du moins l'hypothèse d'une approche structurale – une économie générale, tout à la fois sensible et intelligible, qui donne sens et valeur aux différentes unités qui peuvent constituer sa dimension figurative. Et si le contexte historique et culturel peut « éclairer » une œuvre, il reste qu'il faut, tôt ou

tard, avoir une idée de ce qui est ainsi éclairé... Dès lors, on doit admettre que le premier contexte d'une figure ou d'un motif est le tableau, et que, s'il convient d'inscrire le tableau lui-même dans un contexte, c'est d'abord dans celui de l'ensemble des autres tableaux qui illustrent la même période ou, plus largement encore, qui constituent l'œuvre du peintre. La reconnaissance ainsi faite des figures récurrentes est alors légitime. Elle n'est pas issue d'une simple lexicalisation de la dimension figurative du tableau, qui équivaldrait à substituer un texte au tableau; elle est issue d'une analyse comparative des œuvres et, préalablement, d'une attention aux structures plastiques ou figuratives de chacune d'entre elles.

L'approche sémiotique de l'œuvre d'Immendorff que ces pages voudraient illustrer repose sur de telles positions méthodologiques. C'est une approche qui, au niveau théorique, relèvera d'une sémiotique dite structurale. Je rappellerai que la sémiotique structurale vise à reconnaître les conditions de production de la signification telles qu'elles sont définies par les sémiotiques-objets. Il convient en outre de préciser que cette sémiotique conçoit ces sémiotiques-objets – ces « langages » – comme des systèmes de relations qui ne peuvent être abordés que par l'analyse de procès, en l'occurrence par l'analyse d'œuvres peintes dont on a préalablement reconnu l'économie générale, tout à la fois sensible et intelligible.

Autant dire qu'une sémiotique visuelle, élaborée dans le cadre de cette théorie et de cette pratique, se veut une science empirique, au même titre, et dans la même mesure, que peut l'être l'anthropologie pour Claude Lévi-Strauss. En parlant pour sa part de formes, de couleurs ou de rythmes, cette sémiotique visuelle pourrait faire siennes ces quelques lignes extraites du *Regard éloigné*:

L'anthropologie est avant tout une science empirique. Chaque culture représente une occurrence unique à laquelle il faut consacrer la plus minutieuse attention pour pouvoir la décrire, essayer de la comprendre ensuite. Seul cet examen révèle quels sont les faits, et les critères, variables d'une culture à une autre, en vertu desquels chacune choisit certaines espèces animales ou

*végétales, certaines minérales, certains corps célestes et autres phénomènes naturels, pour les doter de signification et mettre en forme logique un ensemble fini d'éléments. L'étude empirique conditionne l'accès à la structure... Chaque culture constitue en traits distinctifs quelques aspects seulement de son milieu naturel, mais nul ne peut prédire lesquels ni à quelles fins.*¹

Voilà le premier enjeu du choix et du maintien d'une approche empirique par tous ceux qui ont développé une sémiotique visuelle structurale. Pour eux, seule une telle approche répond à une véritable démarche scientifique, hypothético-déductive, soucieuse d'éprouver ses modèles avant de les généraliser. Aussi est-ce par méconnaissance que l'on peut croire, ou faire croire, qu'une démarche de ce type élabore des concepts *ad hoc*. Dans une démarche hypothético-déductive, le souci de rendre compte d'un énoncé exclut l'idée même de concepts qui seraient élaborés *ad hoc*². Le second enjeu auquel correspond le choix d'une telle approche empirique, c'est de rendre compte de la diversité des « langages visuels » et du fait qu'ils correspondent *in fine* à des sélections et à des hiérarchisations d'un nombre fini de qualités visuelles parmi toutes celles que le visible offre à l'homme. C'est pourquoi une sémiotique visuelle structurale n'est pas une sémiotique du langage visuel – elle ne postule pas l'existence d'un langage visuel qui se distinguerait *a priori*, et de façon radicale, du « langage verbal »³. Comme elle n'est pas davantage une sémiotique du visible, c'est-à-dire une approche de la matière ou de la substance perceptive – au sens hjelmslevien de ces termes. La sémiotique visuelle structurale se veut une « discipline de la forme », pour reprendre une expression d'A.-J. Greimas, qui vise, encore une fois, à reconnaître les systèmes de relations sensibles et intelligibles – c'est-à-dire d'expression et de contenu – qui constituent les sémiotiques figuratives ou les sémiotiques plastiques, telles qu'elles sont manifestées et présupposées par ces signes que sont les œuvres individuelles ou collectives.

*
* *

Dans les pages qui suivent, je m'attacherai à analyser la transformation qui s'est opérée dans la conception et dans la représentation de la création artistique chez Immendorff, entre les années 70 et le début des années 90. Pourquoi s'intéresser à cette transformation remarquable à bien des égards? D'une part, parce que la sémiotique visuelle structurale, qui veut contribuer à l'élaboration d'une théorie générale de la signification et des pratiques signifiantes, s'est toujours souciée de définir l'instance énonciative impliquée par les énoncés qu'elle se donnait à analyser, et qu'elle s'est intéressée très tôt aux formes énoncées de cette énonciation⁴. D'autre part, parce que la question de la création artistique et de son rapport au sens est au centre de l'œuvre d'Immendorff, du moins dans ces années 70-80, au point que l'organisation même de l'espace représenté dans les toiles ainsi que les figures spatiales qu'on y trouve en grand nombre dépendent de la façon dont cette question a été posée et de la réponse qui lui fut apportée.

Dès le début des années 70, la réflexion critique d'Immendorff sur le sens et la valeur de la création artistique s'est traduite par de nombreuses représentations du peintre en train de peindre. Dans la mesure où l'on admet que la création picturale peut être abordée comme une forme de production de sens et, par là même, comme une énonciation, on se trouve ainsi devant des énonciations énoncées où, encore une fois, la représentation de la création artistique et l'organisation de l'espace sont intimement liées. Il en va ainsi par exemple dans *Ich wollte Künstler werden* (1972) mais surtout dans *Wo stehst Du mit deiner Kunst, Kollege?* (1973). Ce dernier tableau (figure 1) est d'autant plus intéressant que son titre et la scène représentée posent explicitement la question de la production artistique en termes de localisation et de spatialité. On notera, mais nous allons y revenir longuement, que c'est l'irruption d'un manifestant dans l'atelier du peintre qui crée l'articulation entre l'espace de la création artistique (l'atelier du peintre) et l'espace de la lutte politique (la rue et la ville). En effet, alors qu'il posait la première



figure 1

Jörg Immendorff, *Wo stehst Du mit deiner Kunst, Kollege?* (1973)

touche de couleur sur une toile vierge, le peintre représenté dans le tableau ne cherchait pour sa part qu'à se situer par rapport à l'Histoire de l'Art. Une liste de mouvements artistiques était punaisée au mur de l'atelier: on pouvait y lire Pop Art, Nouveau Réalisme, Art conceptuel, Land Art, Op Art...

Les figures spatiales sont particulièrement récurrentes dans les tableaux d'Immendorff: on y trouve des cafés et des ateliers, mais aussi des rues, des scènes de théâtre ou encore des forêts d'arbres morts. De plus, ces espaces sont eux-mêmes constitués d'autres espaces de moindre grandeur, tels que des loges, des parterres, des fauteuils, des tabourets ou des halos de lumière très circonscrits. Et bien sûr, il y a aussi ces espaces bien particuliers que sont les tableaux dressés dans l'atelier – que ces tableaux soient déjà peints ou qu'ils ne soient encore que des toiles vides. Ces divers espaces assurent l'articulation et l'enchaînement des objets et des personnages qui constituent le matériau hétéroclite de l'œuvre d'Immendorff. Ils sont moins occupés par les personnages et par les objets qu'ils ne les configurent: ils les mettent en relation et leur donnent sens et valeur dans l'énoncé particulier de tel ou tel tableau, ou dans le discours général de l'œuvre du peintre. Ainsi, quelle que soit la «figure du monde» que prend l'espace représenté (une rue, un théâtre, une forêt...), celui-ci s'avère le principe de structuration des différents matériaux figuratifs «bricolés» par le peintre. Nous n'employons pas le terme de bricolage

par hasard. Nous faisons ici référence au concept de bricolage chez Claude Lévi-Strauss. Nous verrons bientôt en quoi ce concept peut aider à mieux comprendre la façon dont, au début des années 70, Immendorff a répondu à la question du statut et de la légitimité de la création artistique.

Dès lors que les tableaux d'Immendorff sont considérés comme des énoncés picturaux réalisés à partir d'un matériau figuratif hétéroclite fourni par l'Histoire culturelle et politique européenne, l'énonciation créative que ces énoncés impliquent logiquement peut être conçue comme un acte de structuration dont il convient de définir les principes d'organisation et le type de compétence induite. Comment, entre les différents éléments figuratifs sélectionnés par le peintre, se crée-t-il un réseau de relations sémantiques tel qu'une signification apparaisse? Et à quelle «pensée» peut correspondre une telle performance énonciative? Seul un travail d'analyse concrète peut ici aboutir à la reconnaissance de ce réseau de relations. Le sémioticien ne peut ici se contenter de théoriser sur l'image en général ou sur le signe visuel; il lui faut patiemment et systématiquement repérer les récurrences des diverses figures qui apparaissent dans les tableaux d'une période dont il fait l'hypothèse qu'elle possède une certaine unité sémiotique (tout à la fois sensible et intelligible). Et il lui faut ensuite procéder à l'analyse de ces diverses figures afin de dégager les unités de sens invariantes dont elles ne sont que les concrétisations variables. Ces analyses une fois faites, il reste surtout à construire le jeu de relations qui peut faire comprendre leurs substitutions, leurs associations ou leurs exclusions mutuelles.

C'est ainsi, par exemple, qu'en étudiant l'œuvre peinte d'Immendorff (entre 1970 et 1990 comme nous l'avons dit), on peut identifier le motif récurrent de la bougie allumée. Dans nombre de tableaux ou de dessins, la flamme apparaît comme un bien précieux: il convient de la protéger quand on traverse les forêts d'arbres morts (*Wartebiene I et II*, 1991/92), elle permet de pénétrer dans les chambres obscures de l'âme (*In allen Kammern meiner Seele*, 1989) et elle

éclaire les tables et les ateliers des artistes (*Treffen zu Ehren des dogmatischen Bildes*, 1989, *Ich wollte Künstler werden*, 1972). De fait, ces ateliers seront maintes fois représentés sous la forme de petites boîtes illuminées de l'intérieur par cette lumière rougeoyante si caractéristique des bougies peintes par Immendorff (*Kleine Reise*, 1990, ou *Fruits and Politics*, 1991). La même étude de l'œuvre du peintre amène à constater que ce motif de la bougie allumée est associé à la figure de Brecht (*Café Deutschland I*, 1978). C'est ainsi que ce dernier est représenté dans *Geburtstag B. Brecht* (1978) en train de jeter les bougies de son anniversaire sur des tapis, brûlant ainsi les aigles morts qui y sont dessinés. À chaque fois, c'est la même lumière rougeoyante qui dessine des espaces toujours très circonscrits – une lumière qu'on retrouve aussi dans le motif de la forge (*Lehmbrucksaga*, 1987, ou *Kleine Reise*, 1990). Autant de matériaux-signes qui, dans la peinture d'Immendorff, représentent le feu et la lumière arrachée aux ténèbres et les associent au thème d'une pensée libératrice tout à la fois fragile et puissante.

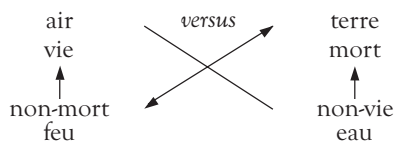
Parallèlement, au cours de cette étape d'identification et d'analyse des récurrences figuratives, on trouvera bien des objets ou des lieux figurant la lourdeur de la pensée, l'oppression, la stérilité ou la mort. Ce sont les paniers ou les plats de pommes de terre (*Mahlzeit*, 1978, ou *Alles was Du von mir bekommst*, 1990), mais aussi les forêts d'arbres morts et les piloris sur lesquels on juche les artistes (*Pfahl*, 1980). Ce sont encore les grossières poutres, pleines de filets et de barbelés qui sont construites au-dessus des salles où se réunissent les artistes (*Café Deutschland IV*, 1978, et *Kalt mut* 1982). Ces figures massives, sombres et brunes ou quelquefois verdâtres, sont le plus souvent traitées dans des textures ligneuses. D'autres figures – dont celle de Beuys revêtu d'un manteau étoilé – sont, elles, liées à l'air, au ciel, au mouvement, à la fertilité et à la vie (*Fruchtmann*, 1965, et *Nachtmantel*, 1987) ou, tout au contraire, sont liées à l'eau gelée, aux masses bleuâtres qu'on tente de traverser ou de perforer (*Unser Weg ist richtig*, 1980, ou *Zeig was Du hast*, 1983). L'étoile stalinienne fait partie de ces dernières figures

(*Naht*, 1981, ou *Nachtwache*, 1982). On remarquera que ces masses gluantes ou fondantes sont souvent combinées avec celles des lourdes poutres ou avec celles des pommes de terre (*Mahlzeit – Das Bild muss die Funktion der Kartoffel übernehmen*, 1978, ou encore *Ich denke auch an Metall*).

On l'aura compris, l'analyse de la dimension figurative des œuvres d'Immendorff fait apparaître une véritable organisation des divers motifs reconnus comme récurrents. Cette organisation repose sur une corrélation entre, d'une part, les quatre éléments naturels – le feu, la terre, l'air et l'eau – et, d'autre part, l'opposition vie et mort (précisons qu'il ne s'agit pas de vie et de mort physiques mais de vie et de mort de l'esprit). Les figures et les motifs identifiables dans les tableaux d'Immendorff prennent ainsi sens et valeur à partir d'une axiologie figurative, dont le principe et le contenu relèvent *in fine* de l'instance énonciative⁵. « Sous » l'extraordinaire foisonnement, ou « par-delà » la puissante et violente intrication des figures plus ou moins reconnaissables et interprétables, s'instaure et s'organise un discours sur la vie et la mort, corrélant l'air à la vie, la terre à la mort, et l'eau et le feu à leurs négations respectives.

Il est intéressant de constater ce faisant que, dans l'univers d'Immendorff, l'eau, sale et gelée, est un élément naturel associé au pesant et au statique. L'eau ne renvoie donc pas à quelque « rêverie » attendue du mouvement – je fais ici référence aux travaux de l'épistémologue français Gaston Bachelard sur la poétique des éléments naturels⁶. Quant au feu, dont j'ai analysé les principales figures tout à l'heure, il est corrélat à la négation de la mort de l'esprit, à la révolte des créateurs et des artistes et à celle de Brecht en tout premier lieu, on l'a vu.

On peut représenter l'organisation logico-sémantique de cette axiologie figurative structurant l'univers d'Immendorff par le carré sémiotique ci-dessous :



Ainsi, la sélection et l'exploitation des figures de l'Histoire des années 70 à 90 servent un discours plus « profond », si l'on peut dire, qu'un simple témoignage sur la situation politique et culturelle des créateurs au cours de ces années. Le réalisme ou le néoréalisme de l'œuvre – termes qui ont été employés par la critique d'art – sert en fait au développement d'une réflexion sur les forces antagonistes de la vie et de la mort de l'esprit, forces que met en jeu la création artistique. Un tel réalisme apparaît dès lors comme le recouvrement figuratif d'un discours second, autre que le discours politique immédiatement lisible : un discours sur le fondement axiologique de la création artistique. L'élaboration et le développement d'un tel discours second ne sauraient surprendre. Il s'agit là d'un phénomène sémiotique que l'on a pu retrouver, par exemple, dans un grand nombre d'œuvres littéraires traditionnellement cataloguées comme « réalistes » par la critique. A.J. Greimas a montré jadis comment une symbolique, chrétienne en l'occurrence, pouvait sous-tendre une nouvelle de Maupassant consacrée au Siège de Paris en 1870, et comment on pouvait lire cette œuvre comme une nouvelle parabole⁷. Mais le même phénomène sémiotique a été encore reconnu et analysé dans d'autres œuvres littéraires aussi différentes que celle de Junger ou de Zola, par exemple⁸. J'insisterai ici sur le fait non négligeable d'un point de vue théorique qu'une analyse d'énoncés visuels – celle des peintures d'Immendorff – amène à reconnaître un phénomène sémiotique déjà reconnu et analysé par une autre sémiotique, la sémiotique littéraire. Cette reconnaissance témoigne de l'absence d'*a priori* d'une sémiotique visuelle structurale. Et, de fait, c'est une des vocations d'une telle sémiotique que de faire reconnaître l'existence dans les « langages visuels » de phénomènes sémiotiques généraux. J'ajouterai enfin que cette vocation, en cohérence avec le souci de cette sémiotique visuelle de contribuer à l'élaboration d'une sémiotique générale, n'a rien à voir avec une coupable « approche verbale » des langages visuels ou quelque « impérialisme linguistique »...

* * *

Intéressons-nous maintenant à l'instance de production de ce discours second qui se développe « sous » les figures et les motifs et en même temps « grâce » à eux. Quel est le type d'énonciation impliqué par un tel discours? Je dirai tout d'abord que cette énonciation doit être conçue comme une réponse plusieurs fois reformulée à la question posée par le manifestant de *Wo stehst du mit deiner Kunst, Kollege?* (1973), qui faisait irruption dans l'atelier de l'artiste et qui demandait à ce « collègue » comment il se situe par rapport à l'Histoire politique et sociale.

En effet, tout se passe comme si *Selbstbildnis im Atelier*, 1974 (figure 2) représentait la première formulation d'une réponse à la question posée dans le tableau de 1973.



figure 2
Jörg Immendorff, *Selbstbildnis im Atelier*, 1974

Que voyait-on dans le tableau de 1973? Un homme qui fait irruption dans l'atelier d'un peintre et qui le somme de « se situer avec son art ». Par la porte

ouverte, on voit un cortège de manifestants avançant en rangs serrés et poussant devant eux une banderole contre la vie chère et l'oppression... Le peintre est représenté de dos, solitaire, en train de poser une touche de couleur sur une toile encore vierge. Dans la pénombre, nous le rappelons, une liste de mouvements artistiques est punaisée au mur de l'atelier: on peut y lire « Pop Art, Néoréalisme, Art conceptuel, Land Art, Op Art, etc. »

Que voyons-nous dans l'autoportrait de 1974? Un peintre que le titre du tableau donne pour un sujet délégué de l'Énonciateur, installé dans l'énoncé que représente le tableau. Le peintre achève de peindre un groupe de manifestants non pas en le regardant défiler dans la rue depuis une porte ouverte, ou depuis une fenêtre, mais en s'inspirant de l'image d'une manifestation. L'examen de cette scène la donne dès lors pour l'inversion de celle du tableau de 1973.

1. Tout d'abord, le peintre de l'autoportrait de 1974 n'est plus devant une toile vierge: il achève son tableau, alors que le peintre du tableau de 1973 le commençait à peine.

2. Ensuite, il n'est plus distrait par une irruption; on le voit particulièrement concentré sur son travail.

3. L'espace de l'autoportrait de 1974 est un espace en profondeur, fermé, sans ouverture sur l'extérieur; l'espace de l'atelier de 1973 était, lui, sans profondeur, et ouvert sur la rue.

4. La lumière n'est pas la même: dans le tableau de 1973, elle était diffuse, égale, soucieuse de la pleine manifestation et lisibilité des formes; dans l'autoportrait de 1974, sa puissance provoque une forte rupture entre ce qui est éclairé et ce qui disparaît dans la pénombre.

5. Certes, l'espace de l'atelier de 1973 était articulé à l'espace de la rue mais, paradoxalement, il ne l'était que par l'irruption de celui-là même qui rendait problématique la « situation » du peintre: cette situation du peintre par rapport à la société n'était donc pas le fait du peintre lui-même.

6. Enfin, comme on l'a vu, il existe une grande différence entre les deux tableaux, une différence qui touche à la problématique même de la création

artistique: le peintre de 1974 a accroché à son mur l'image d'un groupe de manifestants. Le peintre ne travaille donc plus à partir de la «réalité» historique et sociale mais à partir d'un signe.

L'idée qu'il puisse exister un rapport direct entre la création artistique et l'Histoire est ainsi abandonnée. La relation du peintre à l'Histoire n'est plus interprétée en termes d'action et d'articulation avec ce Sujet collectif qu'incarnent les travailleurs mais en termes de production de sens à partir de l'exploitation des figures d'une Histoire déjà constituée en signes. Une connexion entre l'art et l'Histoire est désormais possible mais elle ne saurait être qu'indirecte. Et elle doit être conçue comme le fruit d'un travail de sélection et de réorganisation d'un matériau sémiotique aboutissant à la production d'une œuvre abordée comme un tout de signification, et comme une structure tout à la fois sensible et intelligible. Ce travail ne consiste pas à reproduire un sens déjà là, mais à produire une signification nouvelle à partir de l'exploitation d'une matière première signifiante.

Si j'insiste autant sur cette conception de l'énonciation induite par l'œuvre d'Immendorff à partir de 1974, c'est parce qu'on peut la retrouver dans les propos d'Immendorff lui-même... quand ce dernier parle du rapport entre la création et l'Énonciataire⁹. Pour Immendorff, l'Énonciataire, lui aussi, ne peut jamais faire qu'une utilisation indirecte du signe qu'est le tableau. Parlant justement de *Selbstbildnis im Atelier*, Immendorff indiquait à Catherine Millet que «ce tableau signifie d'une part les adieux publics de l'artiste à ses obligations sociales et, d'autre part, l'essai de définir l'existence de l'artiste comme celle d'un scientifique fou «dont les formules ne peuvent pas être directement utilisées par la société»¹⁰. Ainsi, à l'utilisation indirecte des signes de la rue et de l'Histoire par l'artiste-Énonciateur correspond, en toute symétrie, l'utilisation indirecte des «formules» de l'artiste par l'Énonciataire collectif qu'est la société.

À quel type de production de sens correspond donc une telle conception de la création artistique? À cette forme énonciative que représente le bricolage mythique. En effet, le fait que le peintre exploite un

signe existant et qu'il parte de ce signe pour aboutir à une structure tout à la fois plastique et figurative, ce fait assimile une telle conception de la création artistique à l'énonciation mythique, telle qu'a pu la définir Claude Lévi-Strauss dans les premières pages de *La Pensée sauvage*¹¹. Pour l'anthropologue, le bricoleur est ce producteur de sens qui collectionne un certain nombre de «blocs précontraints» de signification, c'est-à-dire de signes, afin de réaliser, à partir de ceux-ci, une structure signifiante. En travaillant ainsi, le bricoleur agit à l'inverse de l'ingénieur qui, lui, part d'un ensemble structuré pour aboutir à un événement et subordonne la réalisation de sa tâche «à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet». L'ingénieur procède à une ouverture de l'ensemble avec lequel il travaille, il vise au-delà, alors que le bricoleur procède tout au contraire à la réorganisation de son propre ensemble: le bricoleur «fait avec» et reste en deçà. Il se contente, si l'on peut dire, des figures et des motifs qu'il a trouvés dans son histoire personnelle et qu'il a conservés avec l'idée que «ça peut toujours servir».

Enfin, en prenant pour matériau un ensemble de signes existants, le bricoleur ne cherche pas à étendre cet ensemble ni à le renouveler. Ce qui l'intéresse, c'est de reprendre sans cesse ces éléments en nombre fini, de les décomposer et de les recomposer en les confrontant les uns aux autres, afin d'obtenir le système de leurs transformations possibles. Voilà donc ce qu'est l'énonciation mythique: une façon bricoleuse de produire de la signification, de donner du sens au sens.

L'Énonciateur impliqué par le discours pictural d'Immendorff à partir de *Selbstbildnis im Atelier* est bien un bricoleur. Comme le bricoleur de Claude Lévi-Strauss, en effet, il ne cesse d'interroger les symboles, les figures et les motifs hétéroclites qui constituent son stock de signes pour comprendre en quoi chacun d'eux peut contribuer à la production de telle ou telle structure (c'est-à-dire de telle ou telle œuvre), qui ne différera finalement de l'ensemble instrumental que par la disposition interne de ses parties. Chaque œuvre reprend un inventaire déjà

maintes fois fait et refait, et se confronte aux possibilités plastiques et sémantiques des différents éléments, des possibilités qui restent toujours limitées par l'histoire particulière et la signification première de ces éléments. De fait, les possibilités offertes à Immendorff par les grandes figures artistiques qu'il convoque dans sa peinture (Duchamp, Beuys, Brecht ou Penck) ou par les symboles qu'il y exploite (la croix gammée, l'étoile soviétique ou la bicyclette sans roue), ces possibilités sont toujours limitées par leurs histoires respectives, par leurs contenus originels, par les valeurs et les connotations dont elles avaient été investies. Aussi, comme tout bricolage, l'énonciation impliquée par l'œuvre d'Immendorff doit-elle être comprise comme une dialectique entre, d'une part, une liberté de choix et de décision en vue de relancer la signification et, d'autre part, une limitation des combinaisons possibles du fait du caractère «précontraint» des matériaux de l'Histoire.

* * *

Si l'on admet que les tableaux d'Immendorff à partir de 1974 constituent autant d'énoncés picturaux relevant d'une énonciation bricoleuse, on peut alors les considérer comme les figures inversées de ces masses informes déversées par les nombreux camions-bennes que l'on rencontre dans ses tableaux – je pense ici à *Lehmbrucksaga II*, de 1988, ou encore à *Painter as canevas*, de 1991. Dans ces tableaux, la création artistique est représentée comme une difficile entreprise d'extraction de certains des matériaux-signes qui constituent cette Histoire: *Lehmbrucksaga II* (1988) représente, montés sur la scène d'un théâtre où se sont réunis des artistes et des critiques, Beuys et Immendorff lui-même en train d'extraire d'une masse sombre et informe, l'un une statue du sculpteur Lehmbruck, l'autre le corps d'un artiste déjà présent dans le premier *Lehmbrucksaga* (1987).

Ainsi, quinze ans après que la problématique de la création artistique ait été posée en termes idéologiques, la réponse finalement proposée l'est donc en termes mythologiques! Les *Lehmbrucksagas*

me semblent l'illustration sémantiquement la plus achevée de cette réponse mythologique de J. Immendorff à la question posée par et dans le tableau de 1973: «Wo stehst du mit deiner Kunst, Kollege?» car les deux tableaux reprennent et développent de façon conséquente la première réponse qui était celle de *Selbstbildnis im Atelier* en 1974. La création y est toujours conçue comme un travail à partir du matériau de l'Histoire... même si, dans les deux œuvres de 1987 et 1988, ce travail s'avère beaucoup plus difficile! Il ne s'agit plus en effet d'achever un tableau à partir d'une image mais de réussir déjà à arracher des boues de l'Histoire certaines œuvres ou certains grands acteurs de celle-ci. Les spectateurs-artistes assistent ainsi à l'extraction de quelques «blocs précontraints» de signification, opération qui constitue la première phase de ce processus complexe du bricolage qu'est la création artistique.

Surtout, les *Lehmbrucksagas* achèvent l'inversion systématique des termes qui caractérisaient la situation de *Wo stehst Du mit deiner Kunst, Kollege?* Et cela non seulement en revenant sur ce qui était la problématique du tableau de 1973 – l'articulation de deux espaces: celui de la création et celui de l'espace politique –, mais encore en reprenant la même thématique: l'Histoire donnée à voir. Dans le tableau de 1973, le manifestant reliait les deux espaces en montrant le défilé dans la rue, et l'Histoire en train de se faire devenait ainsi le spectacle dont l'artiste était le spectateur. Les deux *Sagas* de 1987 et 1988 vont, elles, inverser les termes dans lesquels se posait la question.

1. L'artiste installé dans le tableau n'est plus:

- a) un sujet individuel,
- b) anonyme,
- c) représenté de dos
- d) et en premier plan;

c'est maintenant

- a) un sujet collectif,
- b) identifiable,
- c) représenté de face
- d) et au second plan.

2. C'est un sujet qui n'est plus sommé de prendre l'Histoire en compte mais qui s'attache, de lui-même,

à exploiter celle-ci comme un matériau.

3. L'entrée dans l'atelier de 1973 était une irruption; les entrées dans le théâtre des Sagas sont libres.

4. Enfin, *Wo stehst Du mit deiner Kunst, Kollege?* montrait une toile, vide, à partir de laquelle un peintre solitaire voulait faire un tableau; les *Lehmbrucksagas* sont, de leur côté, des tableaux, pleins, dont le dispositif scénographique fait que des individualités constituent un seul et même public.

* * *

Je conclurai cette analyse sémiotique de l'œuvre d'Immendorff sur deux remarques. L'une portera sur d'autres éléments qui viennent confirmer la dimension mythologique de cette conception de la création artistique; l'autre portera sur la transformation de la forme plastique sémiotique corrélée à cette réponse mythologique apportée, de façon paradoxale, à une question qui était somme toute très idéologique.

1. Deux autres éléments renforcent l'idée que la peinture d'Immendorff, depuis 1974, peut être considérée comme un mythe de la création artistique.

Tout d'abord, on a pu reconnaître l'existence d'un véritable système de transformations qui fait qu'en l'espace d'une quinzaine d'années les œuvres se répondent les unes les autres en reprenant, sous une forme chaque fois différente, cette même problématique de la création artistique comme instance de production du sens. Chacune de ces œuvres réorganise en symétrie ou en inversion le nombre assez limité des termes engagés par la problématique.

Il y a d'autre part ce fait qu'au cours de ces années la création va être conçue chez Immendorff comme une instance de conciliation entre l'art et l'Histoire ou, si l'on emprunte des termes plus proches du peintre, comme une résolution dialectique entre ces deux modes de production de sens que sont l'art – production d'un sujet individuel – et l'Histoire – production d'un sujet collectif. Si l'évolution de l'œuvre d'Immendorff, des années 70 aux années 90,

nous semble correspondre à l'élaboration d'un mythe de la création artistique, c'est donc aussi parce que le mythe se caractérise également par cette recherche de connexion entre des réalités données au départ pour contradictoires. Lors d'une discussion avec le philosophe Michel Serres, Lévi-Strauss rappelait que ses récents travaux sur des mythes provenant de sociétés très différentes et fort éloignées dans le temps l'avaient convaincu que «tout mythe cherche à résoudre un problème de communication... et consiste à brancher et débrancher des relais»¹². Ainsi, pour Immendorff, il s'agissait moins de représenter la réalité allemande contemporaine que de trouver un *modus vivendi* entre l'art et l'Histoire ou, plus exactement, un *modus significandi*.

2. Comme je l'ai indiqué plus haut, il est remarquable que la formulation en termes mythologiques d'une réponse à la question posée en 1973 par *Wo stehst du mit deiner Kunst, Kollege?* corresponde à l'apparition, dès l'autoportrait de 1974, d'un nouveau traitement de l'espace. À partir de 1974, l'espace se ferme; il s'approfondit et s'organise selon une perspective nettement relevée. Et une lumière puissante arrache à l'obscurité un ou plusieurs lieux de création toujours très circonscrits.

Dans les cafés et les théâtres peints au cours des années 80, aucun privilège ne sera plus accordé aux plans nettement dissociés et parallèles que peuvent former les rangées de fauteuils. *Le Café Deutschland, Parlament II* (1981), par exemple, dispose ses fauteuils selon des lignes fuyantes et non par rapport à la scène située tout au fond. Autre exemple: la salle de *Versuchung des heiligen Antonius*, 1985, est présentée selon une perspective biaise. Et quand les fauteuils forment tout de même des plans parallèles et frontaux, la proximité immédiate des points de vue, par l'échelle ou par la couleur, associe d'emblée le proche et le lointain: l'œil ne peut pas ne pas mettre immédiatement en relation le tout premier plan et l'arrière-plan. L'espace du *Café Deutschland. Parlament I* (1981), avec sa lourde poutraison en fer à cheval, est de ce point de vue tout à fait caractéristique. Ou encore celui de *Fruits and Politics*. Dans ce dernier, en

effet, la tension entre le premier plan et l'arrière-plan se crée cette fois par le jeu de renvoi entre les taches jaunes-rouges qui parsèment les rideaux de scène du premier plan et les carrés jaunes-rouges, de même intensité, qui dessinent les lointaines entrées du théâtre; le regard doit survoler, pour ainsi dire, les rangées obscures des fauteuils où sont assis les spectateurs. Autre chose: la lumière des tableaux d'Immendorff semble être seule à décider de l'apparition ou de la disparition des figures; elle arrache à l'obscurité les formes et les volumes dont les contractions ou les expansions vont alors rythmer l'espace représenté – qu'on examine, par exemple, *Brecht Serie – Fragen eines lesenden Arbeiters* (1976) ou encore *Nachtwache* (1982). Enfin, les formes prolifèrent, provoquant cet effet de foisonnement dont nous parlions au début de ce texte. Elles s'enchaînent et s'interpénètrent au point que toute partie, toute unité qui aurait pu être isolée, perd de fait son droit à une existence relativement autonome pour se fondre dans une seule et même masse dynamique. Cet effet est particulièrement saisissant dans *Auf zum 38, Parteitag* (1983) ou dans le *Café de Flore* (1990). Ce ne sont pas seulement les discontinuités figurées par les lieux ou les objets qu'une telle forme picturale cherche à nier; c'est bien aussi l'espace entre la scène représentée et l'Énonciataire. Perspectives fortement relevées, contrastes chromatiques, proximités immédiates des points de vue, la dimension même des œuvres, tout est fait pour ne pas créer une distance entre le tableau et l'Énonciataire qui puisse lui accorder quelque assurance ou quelque tranquillité. Celui qui regarde une œuvre d'Immendorff est, comme nous le disions au début de ces pages, happé par celle-ci, et projeté dans son univers.

J'ai dit plus haut que cette correspondance entre la première formulation mythologique de la réponse au tableau de 1973 et l'apparition d'une nouvelle forme donnée à l'espace était remarquable. J'aurais dû dire, pour être plus clair, qu'elle est particulièrement

suggestive de la nature sémiotique de cette «évolution» dans l'œuvre d'Immendorff. En effet, on a ici l'exemplification de la solidarité existant entre, d'une part, une forme discursive (l'élaboration et le développement d'une conception mythologique de la création artistique) et, d'autre part, une forme plastique et topologique. En d'autres termes, il existe une présupposition réciproque entre les conceptions de la création artistique, d'une part, et les traitements de la lumière, des couleurs et de l'espace, d'autre part, tels qu'ils caractérisent respectivement les «périodes» d'Immendorff, antérieure et postérieure à 1974.

* * *

L'analyse de la composante figurative des tableaux peints par Immendorff entre les années 70 et le début des années 80 nous a amené à reconnaître, au-delà de l'iconographie sociopolitique de ces œuvres, l'existence d'un discours de nature mythologique dans l'œuvre de ce peintre, du moins après 1974. En effet, à partir de cette date, la création artistique y est conçue comme une énonciation assimilable au bricolage qui, selon Lévi-Strauss, définit la production des discours mythiques. On a vu d'autre part qu'une telle énonciation avait pour visée une conciliation enfin possible entre la Peinture d'une part et l'Histoire d'autre part, toutes deux étant elles-mêmes conçues comme des productions de sens.

Ce faisant, ai-je su persuader le lecteur que l'analyse concrète de ces énoncés visuels que sont les œuvres d'un peintre présente quelque intérêt pour ceux qui s'attachent à rendre compte des «langages visuels»? Je l'espère. Comme j'espère avoir suggéré l'intérêt que pourraient trouver les historiens et les théoriciens de l'art à travailler avec une sémiotique qui s'est toujours conçue comme une «discipline servante» auprès des différentes sciences humaines et sociales et, plus largement, auprès de tous ceux qui contribuent à l'élaboration et au développement d'une anthropologie culturelle.

NOTES

1. C. Lévi-Strauss, *Le Regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, p. 145. C'est moi qui souligne.
2. Cf. Groupe μ , *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1992, p. 47.
3. Je fais ici allusion à la sémiologie du langage visuel que cherche à promouvoir F. Saint-Martin (cf. *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1987).
4. Je rappellerai ici que la sémiotique structurale conçoit l'énonciation comme l'instance de médiation qui assure la mise en énoncé et en discours des virtualités d'un système sémiotique. Cette instance est logiquement présupposée par l'énoncé. Elle est donc toujours une instance sémiotique – qu'on ne saurait confondre avec les notions de contexte de communication ou de contexte psychosociologique – et elle reste en cela un objet d'analyse légitime par un sémioticien. J'ajouterai que, selon cette approche de l'énonciation issue des travaux de Saussure, de Benveniste et de Greimas pour ne citer qu'eux, le concept d'« énonciation énoncée » désigne le simulacre imitant, à l'intérieur du discours, le faire énonciatif, et que le concept d'Énonciateur désigne non pas quelque sujet ontologique mais, encore une fois, le Sujet producteur du discours et de la sémosis, logiquement présupposé par l'énoncé.
Pour ce qui est des travaux de sémiotique visuelle sur l'énonciation et l'énonciation énoncée, je citerai : J.-M. Floch, « Composition IV de Kandinsky », dans *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985 ; « L'iconicité : enjeu d'une énonciation manipulateur. Analyse d'une photographie de R. Doisneau », dans *Les Formes de l'empreinte*, Périgueux, Éd. Fanlac, 1986. J. Fontanille, *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989. M. Schulz, « Énonciation et discours esthétique. Analyser le *Serial Project N° 1* (SET A) de Sol Le Witt », dans *La Praxis énonciative, Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges, Pulim, 1995. F. Thürlemann, « La fonction de l'admiration dans

l'esthétique du XVII^e siècle. *La Manne de Poussin* », dans *Actes Sémiotiques-Documents II*, 11, CNRS-EHESS, 1980.

5. On désigne par le terme d'axiologie le mode d'existence paradigmatique de valeurs, comme vie *versus* mort ou nature *versus* culture par exemple ; l'« axiologie » se distingue en cela de l'« idéologie » qui en est le mode d'existence syntagmatique. Et l'on désigne par le terme d'axiologie figurative la corrélation d'un tel microsystème de valeurs avec les éléments naturels : l'eau, la terre, le feu et l'air – corrélation organisant ainsi la structuration de la figurativité d'univers sémantiques ou collectifs ou individuels. Cf. l'analyse par A.-J. Greimas de l'axiologie figurative de la nouvelle de Maupassant *Les deux amis*, dans A.-J. Greimas, *Maupassant. La sémiotique du texte*, Paris, Seuil, 1976.
6. Je citerai pour mémoire : *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938. *L'Eau et les Rêves*, Paris, Corti, 1942. *L'Air et les Songes*, Paris, Corti, 1943. *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948. *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1948.
7. Cf. note 5.
8. J.-M. Floch, « Des couleurs du monde au discours poétique : *Sur les falaises de marbre* d'E. Junger », dans *Actes Sémiotiques-Documents I.6*, CNRS-EHESS, 1979. Et D. Bertrand, *L'Espace et le sens : Germinal d'Émile Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985.
9. Je rappellerai que l'Énonciataire est, comme l'Énonciateur, un sujet implicite ; c'est le Destinataire implicite de l'énonciation.
10. J. Immendorff et C. Millet, interview, *Art Press* n° 177, février 1993. C'est moi qui souligne les derniers mots.
11. C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 26-33. Sur la fécondité de ce concept lévi-straussien de « bricolage » dans les recherches sur les praxis énonciatives en sémiotique visuelle, je me permettrais de renvoyer à mon ouvrage : *Identités visuelles*, Paris, P.U.F., 1995.
12. C. Lévi-Strauss, *L'Identité*, Séminaire du Collège de France, Paris, P.U.F., 1977.



Vélasquez, *Les Ménines*, huile sur toile, 1656, 318 x 276 cm, Madrid, Musée du Prado, n° 1174.

LES MÉNINES

LES MÉNINES DE VÉLAZQUEZ DE PALOMINO À INTERNET

DE VÉLAZQUEZ

CATHERINE SAOUTER

En 1656, Diego Rodriguez de Silva y Velázquez peint un tableau que nous appelons maintenant *Les Ménines*. Cette huile sur toile de grand format représente une petite princesse espagnole du XVII^e siècle, accompagnée de sa suite. Le peintre Velázquez est à son chevalet, dans l'exercice de son art. La scène se passe dans une vaste salle. Sur un des murs, un miroir laisse deviner le reflet du roi d'Espagne et de son épouse, parents de la petite princesse. Les personnages et ce miroir sont installés de telle façon que nous avons le sentiment d'être placés à l'avant de la scène et d'être contemplés par les personnages mis en scène. Pourtant, nous sentons que cela est impossible. À l'avant du tableau, en raison de la position du miroir, c'est non pas le spectateur, mais seulement le roi et la reine qui peuvent se trouver là. Ce tableau ne nous accepte donc pas comme spectateur. Cet illogisme apparent, ce paradoxe, a fasciné et fascine encore. Il a subjugué des générations d'amateurs, de peintres et d'intellectuels : les impressionnistes, Pablo Picasso, Salvador Dali, Michel Foucault, pour ne nommer que les plus célèbres. Cet extraordinaire tableau et la fortune qu'il a connue ou connaît, ont donné lieu à de nombreuses nouvelles œuvres, picturales ou littéraires.

Au-delà du goût personnel que je peux avoir pour ce tableau, c'est le phénomène intertextuel qui l'entoure qui motive le présent article. L'objet de cette recherche est de se pencher sur le concept de *sémiose* (Peirce), c'est-à-dire le mécanisme de la propagation du sens au sein du corps social et, pour ce faire, je prends, comme cas exemplaire, l'étude sémiotique et sémiosique des *Ménines*.

Relevant du domaine des expressions visuelles, l'étude *sémiotique* vise à analyser sa constitution et sa signification en tenant compte des fondements spécifiques du langage visuel, suivant des cadres théoriques et méthodologiques appropriés (Saouter, 1998). L'étude *sémiosique* consiste à considérer le tableau comme, d'une part, un point de vue, une interprétation élaborée par un peintre, en l'occurrence Velázquez, mais aussi comme, d'autre part, le point de départ d'un enchaînement de commentaires, d'interprétations qui, à travers les siècles, nourrissent et amplifient la signification initialement inscrite par le peintre. La recherche documentaire a fait l'inventaire de deux intertextes, l'un visuel (J.B. del Mazo, É. Manet, F. Goya, S. Dali, P. Picasso, etc.), l'autre littéraire (A. Palomino,

J. Ortega y Gasset, M. Foucault, etc.). En m'appuyant sur les propositions peirciennes concernant la sémiologie et sur les propositions de U. Eco concernant le concept d'*Encyclopédie* (1985, 1992), je cherche à décrire le cheminement discursif enclenché par *Les Ménines*, sous forme de nouveaux tableaux ou sous forme de textes. Nous verrons en quoi cette documentation et son analyse nous renseignent sur la circulation des idées, sur la préservation de la mémoire, sur les zones d'oubli ou de contradiction que l'exercice culturel collectif nous fait accomplir. Ultimement, cette étude est un laboratoire d'observation pour une réflexion plus large sur la circulation du sens dans une culture. Nous tentons, dans le texte qui suit, de décrire quelques aspects de celle-ci, en utilisant comme fils conducteurs le *faire*, le *voir*, le *dire*, autour des *Ménines*.

1. LE FAIRE

Les conditions de réalisation ne sont pas connues. Réalisé en fin de carrière – Vélaquez meurt en 1660 –, le tableau ne semble pas répondre à une commande royale. Le peintre n'a pas laissé de correspondance, ni de journal, et la chronique espagnole est peu loquace à son sujet. Tout ce qui concerne le tableau est donc dans le tableau. Nous nous intéressons ici au tableau comme énoncé sémiotique, c'est-à-dire au-delà de la chimie des composants pigmentaires, de la nature de la toile, du châssis et des vernis, par-delà les siècles, à une construction décidée par un peintre, qui nous est offerte, accessible aux sens et porteuse de sens.

Cependant, le tableau, par la place qu'il occupe dans l'ensemble de l'œuvre du peintre, permet d'identifier quelques aspects du *faire*. Le catalogue, établi par P.M. Bardi (1969), compte 169 œuvres identifiées et authentifiées ainsi qu'une douzaine d'œuvres documentées mais non identifiées. Cette production est considérée comme restreinte par les historiens de l'art, compte tenu de la longueur et de la stabilité de la carrière du peintre. Nommé peintre de la chambre (pintor de cámara) le 5 octobre 1623, Vélaquez loge de manière permanente à l'Alcazar, pendant trente-sept années. Il monte dans la

hiérarchie avec régularité et il est finalement nommé grand maréchal du palais (apostador de palacio) en 1652. L'honneur suprême est la remise, en 1659, de l'habit de chevalier de Santiago par le roi Philippe IV. Sa vie n'est marquée par aucune rupture particulière. Singulièrement sédentaire, il ne quitte le palais qu'à deux occasions, pour des voyages en Italie. Les historiens s'entendent pour constater que ces voyages n'ont pas de répercussions fondamentales, ni sur sa manière, ni sur ses sujets.

Le catalogue de Bardi frappe par son homogénéité et la très grande prédominance des portraits. Et parmi ces portraits, un goût marqué pour certaines figures. Par exemple, celles des nains, nombreux à la cour d'Espagne, qui sont fascinants encore aujourd'hui. Aussi, la figure du Prince Baltasar Carlos, décédé à l'adolescence, auquel le peintre portait, dit-on, une grande affection. Et l'infante Marguerite, représentée à répétition durant son enfance, à cinq, huit, neuf ans et qui occupe la position centrale des *Ménines*. Il y a tellement de portraits dans le catalogue que tout tableau d'un autre genre devient remarquable. *Les Ménines* sont de ses rares grandes compositions, avec deux autres qui sont tout autant reconnues : *La Reddition de Breda* (1634-35), dont on a tant souligné la disposition des lances et *Les Fileuses* (1657?), dont la composition rappelle celle des *Ménines*.

2. LE VOIR

Observons le tableau. C'est un énoncé qui relève du langage visuel. La méthode utilisée pour analyser cet énoncé découle d'une théorie du langage visuel rationalisée selon la philosophie de C.S. Peirce. Brièvement, cela suppose que l'on considère que tout énoncé visuel appartient à la catégorie peircienne des icônes, c'est-à-dire cette catégorie de signes qui entretient un rapport de similitude avec ce à quoi elle renvoie. Pour ce faire, le langage visuel recourt à l'articulation de deux plans de formalisation de l'énoncé, un plan plastique et un plan iconique.

Le plan plastique est une réalité matérielle offerte à la vision. Les variations des couleurs et des lumières, le format petit ou grand, la position verticale ou horizontale, la répartition des formes et des lignes suivant telle ou telle disposition, sont de l'ordre du

réel et chaque énoncé visuel est un objet particulier du monde. Il est ce que Peirce appelle un *sinsigne*, une occurrence du réel porteuse de significations.

Dans le cas des *Ménines*, cela nous amène à percevoir un grand format rectangulaire et vertical de 318 cm par 276 cm. La composition repose sur l'axe médian vertical et sur un grand U qui borde les deux côtés verticaux et le bord inférieur. Les zones d'ombre et de lumière, très contrastées, sont nettement réparties : la lumière suit le U, inonde une frise en bas du tableau, forme une tache circonscrite au-dessus de la frise. Tout le reste est sombre à l'exception d'une zone carrée légèrement plus claire. Ceux qui ont vu le tableau réel, et non une reproduction, savent que la touche est libre, à la manière impressionniste.

Ce plan plastique donne accès au plan iconique, c'est-à-dire à cette possibilité qui nous est donnée de dire qu'il y a, dans ce tableau, un chien, des nains, une petite fille, etc. L'iconicité désigne les interventions qui sont faites dans le plan plastique pour organiser le registre des contrastes de telle manière qu'une nomination des formes, lignes et compositions puisse être effectuée. C'est ce que nous appelons communément le dessin. Cette nomination identifie des figurations, des représentations. Dans le cas des *Ménines*, cela nous amène à identifier une scène d'intérieur en plan d'ensemble, construite d'un point de vue frontal. Sept personnages sont échelonnés dans l'avant-plan. Un huitième est placé à l'arrière dans l'embrasement d'une porte, ouvrant sur un escalier très éclairé. La lumière vient d'une fenêtre située à droite du tableau. Elle éclaire l'avant-plan et l'épaisseur du châssis d'une toile placée à gauche de la scène. Des tableaux et un miroir sont accrochés sur les deux murs visibles.

Ces plans plastique et iconique forment le *donnant à voir*, le *sinsigne* de Peirce, qui compte, avec le *qualisigne* et le *légisigne*, les trois manières sous lesquelles se présente le signe, ce qui dans la terminologie de Peirce, est dénommé le *representamen*. Ce *representamen* renvoie à un *objet* dont il est une représentation, d'un certain point de vue, définissable et motivé. Dans le cas des *Ménines*, cet objet est composé de ceux que les témoins de l'époque et les

historiens de l'art nomment ainsi : l'infante Margarita, les ménines doña Maria Augustina Sarmiento et doña Isabel de Velasco, la naine Mari Barbola, le nain Nicolasito Pertusato, la duègne doña Marcella de Ulloa, le présumé guardadamas don Diego Ruiz de Azcona, l'apostador José Nieto Velasquez, le peintre Diego Rodriguez de Silva y Vélazquez. Nous n'avons pas le nom du chien... Ils sont dans l'atelier du peintre, appartement dit « du Prince », en souvenir de son ancien occupant, l'infant décédé Baltasar Carlos. Évidemment, le *donnant à voir* n'expose qu'un aspect partiel de cette salle et de ses occupants. Ils auraient pu être campés de cent autres façons. De surcroît, ce qui est saisi d'eux par un *representamen*, ici un tableau, n'est qu'une version sémiotique parmi bien d'autres, monographies, romans, courriers, etc., si tant est qu'il existe quelque autre témoignage sur ces personnes. Il en existe pour la petite princesse Margarita : les nombreux portraits, déjà évoqués, que Vélazquez a faits d'elle. Cette saisie partielle de l'objet fait faire à Peirce la distinction entre *objet dynamique* (jamais saisissable dans son entier) et *objet immédiat* (ce que le *representamen* a réussi à saisir).

L'*interprétant* est cet aspect du signe qui permet d'identifier la relation entre le *representamen* et l'objet immédiat. Dans le cas des *Ménines*, c'est le choix de la disposition dans un format vertical ; c'est la stratégie des regards si particulière qui donne l'illusion au spectateur d'assister à la scène ; c'est le positionnement du miroir qui impose de reconsidérer le point de vue sous lequel il faut regarder le tableau ; bref, toute la question de l'articulation des plans de l'énonciation et de l'énoncé. C'est aussi, en 1656, toute l'œuvre déjà peinte par Vélazquez à ce moment-là avec, en particulier, ce que l'on sait de son intérêt pour la petite princesse. C'est aussi l'intérêt que le peintre porte, comme beaucoup de ses contemporains, à ces représentations de l'espace dans lesquelles des échancrures, portes ou fenêtres, permettent de voir, en même temps, l'intérieur et l'extérieur ou plusieurs pièces en enfilade (Stoichita, 1993). On connaît de lui un tableau de ce genre intitulé *Le Christ chez Marthe et Marie*, peint vers 1620, qui lui aurait été inspiré, dit-on, par un tableau d'un

certain Hans Mielich, jouant sur cette même rhétorique, *Orlando di Lasso et les musiciens de la cour de Bavière*, peint aux alentours de 1570.

Ainsi se développe la dynamique du processus de la signification que Peirce fonde sur cette théorie de la trichonomie du signe, *representamen/objet/interprétant*, qui enclenche un processus, éventuellement sans fin, de nouvelles productions de signes, interprétant les signes déjà existants: la *sémiose*. Cette compréhension de la dynamique sémiotique et sémiosique, dans le cas d'un énoncé visuel, est rapportée dans le *tableau 1*.

3. LE DIRE

Ce tableau, peint en 1656, a traversé trois siècles et a donc été vu par de nombreuses générations de

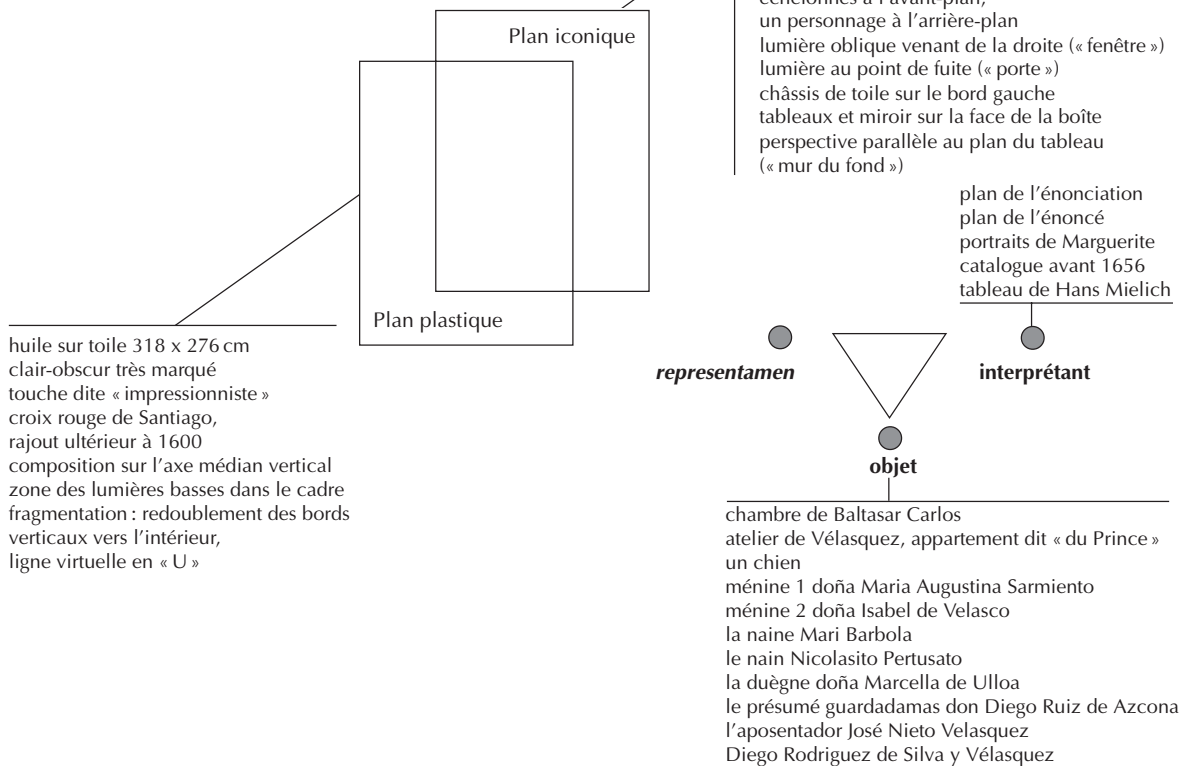
spectateurs. Dans ce temps très long, il a servi à son tour d'inspiration à d'autres peintres. Il a donné lieu à des commentaires littéraires, à des critiques d'art. Comme objet porteur de sens, il donne lieu à son tour à de nouveaux objets porteurs de sens: les tableaux et les textes que nous retraçons, comme dans une généalogie. Ainsi s'enclenche et se déroule une sémiotique. Le tableau devient objet et les nouveaux textes et tableaux sont des *representamen*, liés aux *Ménines* par un point de vue interprétatif. Le tableau est toujours le même objet sémiotique, un état donné et arrêté d'interprétation, auquel tout spectateur peut toujours revenir. Mais l'ampleur du temps qui passe et l'accumulation des discours – peints ou écrits – participent à la dynamique sémiotique, contribuant à l'édification et à la circulation

Tableau 1

Les Ménines

Sémiose 1, 1656

Objet sémiotique / objet sémiosique



du sens issues de ce tableau et versées dans la culture, dans l'*Encyclopédie* (Eco, 1985).

Nous avons retracé une partie de ces tableaux et de ces textes qui, sur trois siècles, composent l'intertexte des *Ménines*. On les trouve rassemblés dans le tableau 3 (*Intertexte visuel et intertexte littéraire*).

L'intertexte visuel prend racine au XVI^e siècle. *Les Ménines*, tout en enclenchant une sémiose particulière, appartiennent aussi à d'autres sémioses. Par exemple, celle qui lie le tableau à celui déjà nommé de Hans Mielich et, à travers lui, aux recherches concernant les juxtapositions d'espaces dans un même cadre. Dans la même logique, il faut faire figurer les tableaux du catalogue Vélazquez qui ont un rapport sémiosique avec *Les Ménines*.

Après la mort du peintre, très vite, un premier tableau apparaît. Il appartient encore au cercle familial et même privé de Vélazquez, puisqu'il est peint par J.B. Del Mazo, son gendre. Suit un silence qui n'est rompu qu'au XIX^e siècle et ce, dans deux directions. L'une, espagnole, qui signale l'émergence de ce que Juan Marin (1994) nomme l'hispanité. Le tableau de Goya, *La Famille de Charles VI* (1800-1801), est un renvoi explicite aux *Ménines*. En effet, le dispositif de ce portrait de la famille royale espagnole installe aussi les personnes et le peintre devant un grand miroir. Tout le monde regarde dans le miroir, y compris le peintre, qui peint le reflet qu'il perçoit. L'autre est française, et revient aux Impressionnistes pour qui Vélazquez est un modèle sinon un précurseur. En effet, la touche très libre de Vélazquez, que nous avons signalée dans le plan plastique, ne cherche pas à masquer le travail du pinceau pour peaufiner l'illusion réaliste de la représentation. Vu de loin, le tableau offre une exceptionnelle qualité réaliste, mais vu de près, les coups de pinceau se chevauchent et se juxtaposent dans un flou coloré tout à fait surprenant. C'est la distance du spectateur par rapport au tableau qui permet la synthèse optique des taches de couleurs, aboutissant à une netteté quasi photographique. Manet et ses confrères apprécieraient cette façon de faire qui est, comme chacun le sait, une de leurs propres caractéristiques. Cela a d'ailleurs donné lieu à un anachronisme, puisque, à propos de

Vélazquez, on parle de sa « touche impressionniste » : la sémiose fonctionne aussi à rebours... Au XX^e siècle, l'intertexte visuel est essentiellement espagnol. De Picasso à Botero, sur une période de trente ans, nous trouvons une floraison de tableaux qui jouent avec *Les Ménines*. Ce jeu, d'après Juan Marin, participe de cette édification de la modernité hispanique dont les racines identitaires plongent dans le Siècle d'or espagnol, celui de Philippe IV et de Vélazquez.

L'intertexte littéraire débute avec la première nomination du tableau : son titre, contemporain du moment où il a été réalisé. Une monographie de A. Palomino (1724) consacre vite le peintre, peu de temps après sa mort. Puis, à nouveau, le silence jusqu'au XIX^e siècle. À ce moment, deux textes étonnants : un faux journal de Vélazquez, forgé par l'Allemand Karl Justi (1888) et ce mot prêté au poète et critique d'art Théophile Gauthier : *Mais où est le tableau ?* Au XX^e siècle, pendant des œuvres de Picasso et de Dali, les textes magistraux du philosophe espagnol José Ortega y Gasset consacrés à Goya et Vélazquez. En France et en Angleterre, puis dans le champ général de l'histoire de l'art, une floraison d'articles de tous genres, dont se détachent expressément, marquant d'une pierre blanche cette prolifération sémiosique : *Les Suivantes*, publiées par le philosophe français Michel Foucault en 1966.

Actuellement le processus continue. Il faudrait rajouter les traces que ce tableau laisse dans la bande dessinée contemporaine (Floch et Rivière, 1977), dans les recherches en infographie (Chords, 1991), et, enfin, sur l'autoroute électronique : pas moins de 4003 sites ont été répertoriés.

Des liens manifestes existent entre les deux intertextes, qui n'ont en fait été distingués l'un de l'autre que pour les commodités de l'exposé. La dynamique sémiosique repose indistinctement sur l'un et l'autre et nous avons la possibilité, avec le corpus ainsi constitué, d'observer certains de ses mouvements. Nous allons en montrer quelques aspects : l'inscription diachronique de la sémiose par l'étude des titres, le blocage sémiosique et la dégradation du sens dans le texte de Michel Foucault, la reconduction et la discussion de la problématique par Salvador Dali.

Tableau 2

INTERTEXTE VISUEL	INTERTEXTE LITTÉRAIRE
XVI ^e	XVI ^e
Hans Mielich <i>Orlando di Lasso et les musiciens de la cour de Bavière</i> , c.1570	
XVII ^e	XVII ^e
<i>Le Christ chez Marthe et Marie</i> , 1619-20 Les Ménines , 1656 <i>Les Fileuses</i> , 1657?	Titre 1 et titre 1 bis: <i>El cuardo de la familia</i> et <i>Portrait de l'Impératrice entourée de ses dames et d'une naine</i> , 1666
XVIII ^e	XVIII ^e
J.B. del Mazo <i>La Famille du peintre</i>	A. Palomino « El parnaso español pintoresco Laureado », dans <i>El Museo pictorico y Escala optica</i> , tome III, Madrid, 1724. Titre 2: <i>Famille de Monsieur le roi Philippe IV</i> , 1734
XIX ^e	XIX ^e
Francisco de Goya y Lucientes <i>La Famille de Charles IV</i> , 1800-1801 Édouard Manet <i>Scène d'atelier espagnol</i> , 1860 <i>Un Bar aux Folies bergères</i> , 1881	Titre 3: <i>Las Meninas</i> , 1843 Karl Justi Faux journal de Velazquez, <i>Diego Velazquez und sein Jahrhundert</i> , catalogue rédigé par Goldscheider, Bonn, 1888. Théophile Gauthier <i>Mais où est le tableau?</i> Titre 4: <i>Les Ménines</i>
XX ^e	XX ^e
Pablo Picasso <i>44 Variations</i> , 17 août-30 décembre 1957 Fermin Aguayo <i>L'Infante Margarita</i> , 1960 Equipo Cronica <i>Le Serpent qui se mord la queue</i> , 1970 Salvador Dalí <i>Dali de dos peignant Gala éternisée par six cornées virtuelles provisoirement réfléchies par six vrais miroirs</i> , 1972-73 Fernando Botero <i>Autoportrait en Velasquez</i> , 1986	José Ortega Y Gasset <i>Papeles sobre Velázquez y Goya</i> , avec catalogue, Madrid, 1950. Michel Foucault « <i>Les Suivantes</i> », dans <i>Les Mots et les Choses: Une Archéologie des sciences humaines</i> , Paris, Gallimard, 1986. Titre 5: <i>Les Suivantes</i>

4. LA DYNAMIQUE DE LA SÉMIOSE

4.1. Les titres du tableau

Les Ménines de Velázquez ne s'appellent ainsi que depuis 1843. Le tableau, peint en 1656, apparaît le 20 septembre 1666 dans l'inventaire de l'Alcazar de Madrid sous le titre de *Portrait de Madame l'Impératrice entourée de ses dames et d'une naine*. Dans l'inventaire de 1734, le titre est devenu *Famille de Monsieur le roi Philippe IV*. En 1819, le tableau, comme le reste des collections royales, passe au musée du Prado. En 1843, il apparaît au catalogue sous le numéro d'inventaire 1174 et sous le titre *Las Meninas*, en français, *Les Ménines*. Considérons une sémiose dans

laquelle le *representamen* est cette fois-ci le nom du tableau, c'est-à-dire un syntagme linguistique, ce que Peirce dénomme un *légisigne*. Le lien que l'interprétant établit entre le *representamen* – le titre – et son *objet* – le tableau – l'est en vertu d'une convention que, dans le présent cas, nous sommes capables de relier au contexte historique, ce qui est rapporté dans le *tableau 3* (sémiose 2, 1656-1966). Dans le premier catalogue de 1666, les règles de conservation de l'Alcazar rendent naturellement compte du sujet évident du tableau: un portrait de Marguerite à cinq ans, et le décalage temporel du catalogue est manifesté par l'emploi du mot *impératrice*, ce que, à cette date, la

princesse est devenue par mariage. Les années passant, l'accent sur cette princesse, qui n'a pas réellement marqué l'histoire, s'efface au profit d'un rapport qui note le lien de parenté avec le monarque parce qu'il est digne de mémoire ou, simplement, parce qu'il est un moyen commode de consigner la chronologie: *La famille de Philippe IV*. Remarquons comment, au XIX^e siècle, le passage historique de la dimension privée, des appartements d'un roi, à l'espace public, le musée national du Prado, provoque non seulement l'apparition d'un nouveau titre, mais aussi d'un froid numéro d'inventaire: 1174. Quant au nouveau titre, il a perdu toute trace des dimensions royales. Ne reste que *Las Meninas*. Je dois ici préciser que je n'ai pas entrepris la recherche qui expliquerait le glissement avec la justesse requise, mais on peut imaginer que les conservateurs distinguaient ce portrait de l'infante de ses autres portraits en ce qu'il était accompagné des figures de deux ménines. Devenu tableau du patrimoine, il devient accessible non seulement au peuple espagnol mais aussi aux étrangers, et le titre subit alors une francisation: *Les Ménines*. C'est l'époque de Théophile Gauthier et des Impressionnistes. Ainsi s'explique l'apparition dans l'intertexte de productions en provenance de l'extérieur de l'Espagne. Nous en avons des exemples en France et en Allemagne. Enfin, en 1966, sous la

plume et à l'initiative de Michel Foucault, le titre connaît une nouvelle traduction en français: *Les Suivantes*. Le nouveau titre n'a pas d'audience, il reste confiné, comme un cas isolé, dans le texte de son auteur. En langue française, le tableau continue de s'appeler *Les Ménines*. Cette sémiose des titres contient en elle un ancrage contextuel et ces titres ont ici valeur d'indices de l'histoire.

Nous allons maintenant repartir du titre *Les Suivantes* et montrer comment il est l'indice d'une impasse sémiosique. La sémiose peut suivre différentes directions, comme on a pu le voir jusqu'à présent. Certaines peuvent être sans issue: le texte de Michel Foucault est une de celles-là.

4.2. *Les Suivantes* de Michel Foucault

Les Suivantes, publiées en 1966, puis reprises par les éditions Gallimard dans *Les Mots et les Choses* (1986), sont considérées comme un brillant essai, exemplaire de la virtuosité intellectuelle de l'auteur, et, dans le corpus critique de Vélazquez, il est souvent cité comme un texte majeur, «incontournable». Cette réputation du texte et de son auteur, leur position dans la diachronie de l'intertexte, incite à y voir de plus près. En effet, l'érudition publicisée de l'auteur peut laisser présager des interprétations riches. De surcroît, on

<div> Tableau 3 <i>Les Ménines</i> Sémiose 2, 1666-1966 le nom du tableau le <i>representamen</i> est un syntagme linguistique </div>		
<div> <div>Objet /tableau/</div> <div> <div>representamen</div> <div>interprétant</div> <div>contexte</div> </div> </div>		
<i>Portrait de Madame l'Impératrice entourée de ses dames et d'une naine</i>	règles de consignation inventaire de l'Alcazar de Madrid 20 septembre 1666	la princesse est devenue Impératrice ; elle est encore en vie (décède en 1673)
<i>Famille de Monsieur le roi Philippe IV</i>	règles de consignation inventaire de l'Alcazar de Madrid 1734	généalogie des monarques espagnols
<i>Las Meninas</i> n° 1174	règles de consignation inventaire du Prado 1843	le tableau a quitté les collections royales pour le Prado en 1819
<i>Les Ménines</i>	traduction française	?
<i>Les Suivantes</i>	Michel Foucault	initiative d'auteur

présuppose que, en vertu de cette érudition, il connaît nécessairement les nombreuses variations de Picasso peintes à la fin des années cinquante, ce qui attise la curiosité du lecteur.

Le premier constat d'importance porte sur cet aspect : aucune référence d'aucune sorte n'apparaît dans le texte. En dehors de Foucault, personne n'a rien dit, rien peint, rien pensé, pas même Ortega y Gasset, le philosophe, dont l'absence ici confine à l'ostracisme. Le texte ne compte même pas la notice exacte du tableau et le nom du peintre, mentionné une seule fois en fin de texte, apparaît sous une forme francisée.

Le deuxième constat tient au fait que, selon toute probabilité, Michel Foucault n'a jamais vu le tableau. Il le connaît, comme bien d'autres, par reproduction. Quoiqu'il en soit, il construit son argumentation sur des données erronées. Par exemple, dès les premières lignes du texte : « *Le peintre, en revanche, est parfaitement visible dans toute sa stature* » (p. 19). Cela est faux, seul le haut du corps est représenté. Encore : « [sur le mur du fond], *les autres tableaux ne donnent guère à voir que quelques taches plus pâles à la limite d'une nuit sans profondeur* » (p. 22). Cela aussi est faux. Tous les tableaux ont été dûment identifiés, ils sont des copies d'œuvres existantes, entre autres, de Rubens. Suspendons la liste avec un dernier exemple : « *Qui sont ces visages qui se reflètent d'abord au fond des prunelles de l'infante ?* » (p. 29). L'infante n'a pas de prunelles et dans la juxtaposition des taches qui suggèrent l'œil, il n'y a aucun reflet. Cette interrogation malencontreuse de l'auteur ne tient pas compte de l'usage si particulier de la « touche impressionniste » de Vélazquez.

Ces faussetés sont intéressantes par ce qu'elles démontrent du mécanisme de la sémiologie visuelle : la dialectique entre le plan plastique et le plan iconique doit être attentivement considérée, au risque d'enclencher un processus à contresens ou erroné. Elles signalent aussi le problème de la reproductibilité de l'image (Benjamin, 1978) et les conséquences en termes de distorsion que cela impose à l'original. Dans le cas des *Ménines*, un spectateur non averti peut croire à l'extrême réalisme du tableau. Foucault, dans l'ignorance des caractéristiques de l'original, discute les distorsions d'une reproduction.

La thèse de Foucault concerne la problématique des regards et du miroir posée par l'énonciation du tableau. La perspective à main levée utilisée par Vélazquez interdit une vérification euclidienne et irréfutable de l'espace proposé. En effet, il peut y avoir hésitation devant la nature du reflet dans le miroir : soit qu'il reflète une scène à l'avant-plan du tableau, soit qu'il reflète ce que le peintre peint sur la toile vue de dos. Cette double possibilité n'est pas vue par l'auteur – la perspective monoculaire fondée sur la géométrie euclidienne est un savoir spécialisé qu'il ne possède sans doute pas. Foucault ne perçoit pas non plus que les protagonistes sont installés devant un miroir : quoi qu'il en dise (p. 24 et 27), leur regards ne convergent pas vers un roi placé à l'avant. Les regards sont perpendiculaires au plan du tableau. Cela contribue tout à fait à l'étrangeté du tableau : chacun se regarde soi-même. Ces imprécisions de Foucault l'autorisent à focaliser sur le visible et le non-visible et à bâtir une argumentation en conséquence. Le problème de cette argumentation vient d'être annoncé : elle repose sur une lecture erronée du tableau, mal observé au niveau de l'articulation des plans plastique et iconique, avec des confusions manifestes des plans de l'énonciation et de l'énoncé. L'auteur rabat l'instant temporel, tel que construit, sur un déroulement chronologique fait de supputations : « *il se remettra à l'ouvrage [...], bientôt il fera un pas vers la droite* » (p. 19), « *l'apostador a contourné la pièce* » (p. 26), etc. Il transforme en récit ce qui est communiqué sur le mode du discours, comme s'il lui était indispensable de transformer l'énoncé visuel en formule narrative pour y trouver une intelligibilité. De là, il bâtit une thèse qui mène à la conclusion suivante : « *Et libre de ce rapport qui l'enchaînait [à son sujet], la représentation peut se donner comme pure représentation* » (p. 31). La thèse en question, une dialectique du visible et de l'invisible, est échafaudée en recourant aux oxymores : « *cette invisibilité, comment pourrions-nous éviter de la voir* » (p. 20) ; « *ces deux formes de l'invisibilité [...]; cet espace évident et caché* » (p. 26) ; « *l'invisibilité profonde de ce qu'on voit* » (p. 31), etc. Nous en avons relevé seize qui alternent avec les renvois que l'on sait au tableau. Comme on l'a déjà compris, cela

mène à une tautologie: la représentation comme pure représentation.

Le texte de Foucault ne résiste pas à la lecture, qui, de toute évidence, ne doit sa notoriété qu'au prestige accordé à son auteur. Faisons abstraction de cette notoriété et voyons ce que ce texte illustre de la dynamique de la sémiotique. Pour être acceptable, ce texte doit bloquer tout renvoi intertextuel. Il faut un «silence encyclopédique» pour lui donner du crédit. Il faut *narcotiser*, comme le dit Umberto Eco (1985), la prolifération de tableaux avec miroir qui menacent d'ouvrir une discussion contradictoire. Il faut aussi narcotiser toute la littérature antécédente et en particulier les travaux des historiens de l'art qui imposeraient trop de révisions. Enfin, il faut surtout ignorer le processus historique qui renseigne sur le dispositif entourant le tableau et donne une clef fort simple au jeu avec le miroir. La sémiotique des titres nous en a donné des indications. Jonathan Brown en énonce les implications pour donner son point de vue sur le texte de Foucault (1988, 287-288):

Des études récentes des Ménines, s'inspirant de la théorie de Michel Foucault, ont accordé une place considérable au rapport apparemment nouveau entre la scène figurant sur la toile et le spectateur. Cette théorie part d'un postulat tacite, à savoir que le tableau était destiné à être vu par le public, comme s'il était exposé dans un grand musée comme c'est aujourd'hui le cas. (Elle attache aussi une importance excessive à la nouveauté qu'aurait constituée l'inclusion du spectateur dans le tableau.) Or l'emplacement réservé, à l'origine, à cette peinture, montre que c'est erroné. En 1666, année qui suivit la mort de Philippe IV, Les Ménines furent inventoriées dans une pièce qu'on appelait la « pieza del despacho de verano » ou cabinet de travail des appartements d'été, située dans la partie nord de l'Alcazar. Le fait qu'on ait placé là le tableau nous fournit une indication importante : la pieza del despacho était en effet une pièce destinée à l'usage personnel du roi. En dépit de ses dimensions, Les Ménines était considéré [sic], à l'époque où il fut exécuté, comme une œuvre privée destinée à un spectateur unique, Philippe IV. Ceux qui entraient dans la pièce, le voyaient, certes, mais seul le roi avait un rôle à jouer dans sa composition.

On comprend très bien, à la lecture de ces explications, la logique de l'articulation des plans de

l'énonciation et de l'énoncé. À l'époque contemporaine, le paradoxe du spectateur exclu du protocole de communication, sauf quand il était le roi, rappelait à chaque spectateur sa place de sujet de sa majesté. Ce paradoxe est désormais vécu par tous les spectateurs du tableau, pour qui il est bien indifférent de se positionner dans une condition inférieure à un monarque. La transformation du rapport à l'œuvre d'art par le passage des collections privées aux collections publiques crée donc un nouveau contexte sémiotique qui modifie le travail interprétatif. On remarque ici l'importance du contexte comme constituant du processus sémiotique qui réserve maintenant au citoyen des démocraties modernes le plaisir d'un jeu paradoxal entre le donnant à voir et le donné à voir. *Donnant à voir* et *donné à voir* ne sont pas le contraire l'un de l'autre, incompatibles comme dans l'oxymore linguistique, mais au contraire coprésents. L'un est la condition d'apparition de l'autre, parce que l'un, du fait qu'il est un objet réel, peut renvoyer à l'autre, son objet, qui, lui, est une valeur conceptuelle de l'objet sémiotique et ce jeu n'est possible que parce que l'on a affaire à un énoncé visuel. Le tableau utilise donc la figure rhétorique du paradoxe et non celle de l'oxymore et cela impose d'admettre que la saisie d'un objet visuel par le langage verbal ne peut que passer d'abord par une compréhension du langage visuel.

En ce sens, nous retenons le texte de Michel Foucault comme exemplaire d'une impasse sémiotique. Le contrat du texte exige que le lecteur soit amnésique, ignorant et aveugle. Cela nous explique maintenant que son titre n'ait pas connu d'autres formes d'usage puisqu'il était impossible sinon interdit d'effectuer des renvois vers les savoirs partagés de l'*Encyclopédie*.

La manière dont les peintres discutent des *Ménines* ouvre d'autres avenues. C'est ce que nous allons brièvement considérer pour terminer.

4.3. Les Ménines selon les peintres

De nombreux peintres, surtout espagnols, jouent avec le tableau de Vélasquez. Les interprétations retiennent surtout les personnages, et, plus

particulièrement, la petite infante. En 1957, Picasso a produit à partir d'elle 44 variations en quelques mois. Equipo Chronica, dans *Le Serpent qui se mord la queue* (1970), renvoie et à Vélasquez, et aux variations de Picasso. La personne de Vélasquez, dont *Les Ménines* sont aussi l'occasion d'un autoportrait, inspire Goya, puis Manet et Botero qui intitule sa peinture *Autoportrait en Vélasquez* (1986). Comme le miroir et le rapport au spectateur, le thème de l'autoportrait mérite une place en soi dans l'histoire de l'art. Dans le cadre de cette recherche, je choisis de mettre l'accent sur un tableau de Dali. Celui-ci, à ma connaissance, utilise explicitement deux fois *Les Ménines*, dans *La Perle* (1981), qui remet encore en scène l'infante, et dans *Dali de dos peignant Gala éternisée par six cornées virtuelles provisoirement réfléchies par six vrais miroirs* (1972-73). Dans celui-là, au titre évidemment délirant, est convoquée la problématique du dispositif de la peinture.

Ce tableau témoigne de la fine compréhension de Dali et aussi de son humour. Il explique, de façon tout à fait pédagogique, comment Vélasquez s'y est pris pour produire *Les Ménines*: peintre et sujet sont ensemble devant un miroir, comme Dali et Gala. Ce faisant, surgit un nouveau problème: comment s'y prend-on pour faire de soi un autoportrait de dos? Cependant, de mon point de vue, le plus intéressant est le soin qu'il a pris, par la disposition, de masquer la toile en train d'être peinte par Dali vu de dos. En effet, en ne montrant pas qu'elle porte la transposition du reflet dans le miroir, elle ouvre vers un champ interprétatif libre: n'importe quoi peut figurer sur cette toile, surtout quand c'est Dali qui peint. À son tour l'artiste utilise, comme Foucault, sa propre notoriété, *ad hominem* dirions-nous, pour orienter l'interprétation. Dans ce cas-ci, cela est riche et audacieux, car cela indique que le châssis vu de dos dans *Les Ménines* peut aussi supporter n'importe quelle représentation. Du point de vue de l'énonciation, Vélasquez est tout simplement, et bien entendu, en train de peindre *Les Ménines*. Mais du point de vue de l'énoncé, cela étant non montré, on peut éventuellement inférer une sémiose sur la base du fameux miroir reflétant le roi Philippe IV, et aussi, et surtout, n'importe quoi d'autre. Ce jeu du montré et du non-montré permet le paradoxe et offre par là même

une discussion sur l'acte de peindre, sur le statut de la peinture, son rôle dans la culture, son rapport au réel, etc. Le piège consiste à vouloir rationaliser la représentation sur la base de l'énoncé en décidant d'un contenu figé à la partie non montrée. Le tableau non montré est la clef de la représentation, ainsi que nous l'expose Dali. C'est lui qui désigne la jonction entre la peinture comme objet inerte du réel et comme objet sémiotique, construction de sens, tous sens étant possibles, puisque la peinture, ce *sémiophore* (Pomian, 1997), est véhicule d'un langage. En donnant un contenu au châssis de Vélasquez, Foucault bloque le processus sémiosique. Comme nous le montre magnifiquement Dali, il faut en rester à la petite question de Théophile Gauthier: *Mais où est le tableau?*

La présente recherche a été rendue possible grâce à la collaboration de deux assistantes de recherche, mesdames Sylvie Jetté et Marie-Anne Archambault-Grenier, que je remercie chaleureusement.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARDI, P.M. et Y. BOTTINEAU [1969]: *Tout l'œuvre peint de Vélasquez*, Paris, Flammarion, coll. « Les classiques de l'art ».
- BENJAMIN, W. [1978]: « L'Œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique », dans *L'Homme, le langage, la culture*, Paris, Denoël/Gonthier, 137-181.
- BROWN, J. [1988]: *Vélasquez*, Paris, Fayard.
- CHORDS, F. [1991]: « Computer Graphics for the Analysis of Perspective in Visual Art: *Las Meninas* by Vélasquez », *Leonardo*, vol. 24, n° 5, 1991, 563-567.
- ECO, U. [1985]: *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset;
- [1990]: *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.
- FLOCH et RIVIÈRE [1977]: *Le Rendez-vous de Sevenoaks*, Paris, Dargaud.
- FOUCAULT, M. [1986]: « Les Suivantes », dans *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard.
- JUSTI, K. [1888]: *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, catalogue rédigé par Goldscheider, Bonn.
- MARIN, J. [1994]: « De l'origine d'une interprétation » (p. 9), « Des Ménines à Guernica, restitution d'un parcours ou la découverte du Prado » (p. 13-45), « Au sein d'un espace nommé hispanité ou le tableau dans le cadre » (p. 49-61), dans *Guernica ou le rapt des Ménines*, Paris, Lagune.
- PALOMINO, A. [1724]: « El parnaso español pintoresco Laureado », dans *El Museo pictórico y Escala óptica*, tome III, Madrid.
- PEIRCE, C.S. [1978]: *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique ».
- POMIAN, K. [1997]: « Histoire culturelle, histoire des sémiophores », dans J.-P. Riouse et J.-F. Sirinelli, *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 73-100.
- SAOUTER, C.: *Le Langage visuel, éléments pour une approche sémiotique et diachronique des expressions visuelles*, Montréal, XYZ, (à paraître).
- STOICHITA, V.I. [1993]: *L'Instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck.

LE VOIR ET L'ÉMOUVOIR: LE FAIRE ET LE DIRE CINÉMATOGRAPHIQUES

PIERRE OUELLET

On continue généralement de voir le cinéma comme la mise en images d'actions: la représentation mimétique et cinétique d'un ensemble de mouvements ou de déplacements dans l'espace, organisés en séquences temporelles, elles-mêmes structurées selon des relations de cause à effet et orientées par un but ou une finalité. Un mouvement de nature causale et téléologique, que reproduit le déroulement des photogrammes sur l'écran, au rythme de 24 images par seconde. *L'Entrée du train en gare de La Ciotat* demeure à cet égard le prototype du cinéma: quelque chose « arrive », qui a été fixé sur la pellicule, dont le déroulement dans le projecteur nous restitue « l'arrivée » sur l'écran. Il suffit de remplacer « le train » par « l'homme sur son cheval », « l'homme dans son engin spatial », etc., pour qu'on ait en raccourci toute l'histoire du cinématographe.

Ce qui arrive, c'est ce qu'on dit de l'action, de l'événement. Mais c'est aussi ce qu'on dit du monde dans une certaine tradition philosophique: « Le monde est tout ce qui arrive », dit le célèbre incipit du *Tractatus*, puisque « le monde est l'ensemble des faits »¹. On dit aussi: « ce qui est le cas », du latin *casus*, qui veut dire « événement », « occasion », « accident », « chute », du verbe *cadere* signifiant « tomber », comme lorsqu'on dit que quelque chose « tombe sous le sens ». Bref, *ce qui est*, c'est « ce qui arrive »: l'être est le *fait*, le fait d'un *faire*. Mais qu'est-ce qu'un fait? Qu'est-ce qu'*arriver*? Quelque chose arrive à quelqu'un, ou à quelque chose d'autre, dont quelqu'un témoigne que c'est arrivé. *Ce qui arrive* est le corrélat d'une conscience: d'un corps et d'un esprit à qui « ça arrive » directement, parce qu'ils le subissent, ou indirectement, parce qu'ils en sont témoins.

Quelqu'un, toujours, est l'objet ou le destinataire de *ce qui advient*, de ce qui constitue le monde selon Wittgenstein ou, à tout le moins, notre monde vécu, notre « monde de vie » (notre *Lebenswelt*, comme dit Husserl) et, *a fortiori*, les mondes cinématographiques dont nous faisons l'expérience dans les salles obscures. Pas de pragmatique, qui s'occupe du faire ou du « fait que ça arrive », sans une pathémique qui s'intéresse au pâtir dans le sens étymologique du terme, le grec *pathèma* désignant « ce qui arrive à quelqu'un » (souffrance, malheur, maladie, mais aussi plaisir et joie, jouissance et réjouissance), du substantif *pathos* qui veut

dire «accident», ce qui advient subrepticement, fortuitement, tombe sous le sens, proche en cela du sens que Wittgenstein donne à tout *ce qui est le cas*, objet d'une ontologie, qui s'attache à la *pragma* (la chose, le fait) et à la *praxis* (l'action, le faire), mais sujet aussi à une phénoménologie, attentive au *pathèma* et au *pathos*, dont on vient de voir qu'ils désignent presque la même chose.

Mais à qui arrive *L'Entrée du train en gare de La Ciotat*? De quel acte de conscience un tel «fait» peut-il être le corrélat? Une anecdote veut que les premiers spectateurs du film aient eu un mouvement de recul ou de fuite devant le mouvement du train sur l'écran, depuis l'arrière-plan jusqu'au plan rapproché où il semblait «arriver» littéralement, *arrivant sur eux, leur arrivant à eux*, non plus seulement destinataires impassibles d'une représentation d'actions dont ils auraient pu être simplement témoins, mais victimes et objets de ce qui advenait sous forme d'affects: la crainte et la stupeur, l'étonnement et la surprise, ou l'espèce de plaisir trouble qui va avec le sentiment d'avoir couru un danger dont on s'aperçoit après coup qu'il ne nous menaçait pas vraiment².

Le film des frères Lumière est le parangon du cinéma non seulement parce qu'il met en image un mouvement typique, devenu le prototype de toute action, mais aussi et surtout parce qu'il corréle ce mouvement, ou cette pure motion, à un affect, à une passion, à une émotion qu'il déclenche chez le spectateur, à qui la chose *arrive*, bien plus qu'à n'importe qui d'autre dans le monde représenté du film, où l'événement n'est lié à aucune intentionnalité attribuable à quelque personnage que ce soit, dont l'arrivée du train serait l'indice de l'entrée en scène. La leçon du film des frères Lumière est claire: ce qui arrive au cinéma nous arrive à nous, non pas sous forme d'actions – on ne prend plus la fuite devant la représentation de l'arrivée d'un train en gare – mais de passions, au sens où l'on pâtit, littéralement, de ce qui arrive à l'écran, qui nous affecte, modifie nos états d'âme au même titre que les actions représentées modifient les états de choses du monde filmé.

ICONICITÉ ET PLASTICITÉ

Ce détour par les débuts du cinéma nous conduit à penser qu'avant d'être la mise en image d'une action ou un monde de faits représentés, le cinéma est l'expression d'une corrélation intime entre motion et émotion. Entre le mouvement d'un apparaître dans le monde – ce qui advient, venu de l'être jusqu'au paraître, modifiant l'état des choses – et le mouvement d'une appréhension par le sujet – ce qui arrive *m'arrivant à moi, m'affectant moi*, modifiant mes états d'âme, dont je sens le changement au moment précis où je saisis le changement qui affecte le monde. Je dis «le monde», négligeant la différence entre le monde filmé, représenté, et le monde réel, hors film, où j'assiste à une représentation cinématographique. C'est que je me mets dans la peau, encore, du spectateur du premier cinématographe, quand l'image imprimée sur la pellicule et l'écran tendu sur lequel elle était projetée ne constituaient pas des mondes radicalement séparés pour ceux qui firent leurs premières expériences de visionnement: une compénétration des mondes – celui, fictif, de la gare où entre le train, et celui, réel, de la salle où se déroule le film – leur permettait de vivre ce que Merleau-Ponty appelle «l'imaginaire comme chair»³, soit l'intime parenté du *fait* et de la *fiction*, du *factum* (le fait, l'action) et du *fictum* (le faux, la fiction) qui découlent tous deux du *ingere* latin dont le sens est «façonner», modalité du *faire* qui a pour support non seulement la matière réelle (on façonne une Vénus ou un Apollon dans la cire ou le marbre) mais aussi l'esprit et l'imagination (on «se façonne» ou «se figure» en pensée la même Vénus ou le même Apollon). Le cinéma croise l'espace réel, factuel, où le visionnement du film a lieu, avec l'espace fictif, virtuel, où les événements filmés ont lieu, grâce à un troisième espace, mental, où le spectateur imagine le fait en fiction et la fiction en fait dans la mesure où il est affecté *réellement* par ce qui n'arrive pourtant que *virtuellement*.

C'est la fonction de l'imagination qui est en jeu ici, dans ses rapports avec la perception, la sensation et l'affection en général: comment une image fictive,

produite par l'imagination, peut-elle déclencher des réactions affectant le corps et les sens, en même temps que l'âme ou l'esprit d'un spectateur? C'est qu'entre le monde représenté, celui de la gare de La Ciotat, et le monde effectif où je suis, dans la salle de cinéma, en train de visionner le film, il y a une interface qui rend possible leur entrelacs. Cette interface correspond à ce que Roman Ingarden appelle la couche *aspectuelle* de l'œuvre d'art, désignant par là le mode selon lequel les choses nous sont présentées dans l'œuvre, soit l'aspect schématisé sous lequel un monde nous apparaît dans toute représentation⁴.

Cette couche aspectuelle renvoie à la *plasticité* de l'image, à son organisation formelle et matérielle vue comme la condition d'apparition de son *iconicité*, c'est-à-dire de son caractère figural ou figuratif, constitutif du monde représenté. L'aspect est la manière plastique dont les traits iconiques de l'image se présentent au regard ou à la conscience. Ainsi, dans le film des frères Lumière, c'est l'axe du mouvement par rapport au plan écranique, à un niveau plastique, qui fait que sa projection a pu provoquer des réactions perceptives et affectives de peur ou de stupeur, et non pas tant, au niveau iconique, l'«entrée du train en gare», qui n'est que la figure sémantique plus ou moins aléatoire d'un tel mouvement. L'entrée d'un taureau dans l'arène, d'un char sur le champ de bataille, d'un projectile dans le champ de vision auraient sans doute produit le même effet, si l'aspect en avait été le même qu'ici, soit un ensemble de points lumineux se distribuant et se déplaçant sur une surface d'une manière telle que l'axe du mouvement se dessine depuis l'arrière-fond jusqu'à l'avant-plan où se situe le regard du spectateur. Par contre, si l'entrée du train nous avait été présentée de «profil», sous un angle latéral, perpendiculaire au mouvement, l'effet en aurait été fort différent: c'est l'implantation dans le plan, la profondeur de champ et l'orientation perspectiviste de la scène, non pas son contenu diégétique ou figural comme tel, qui aura déclenché la réaction perceptivo-affective que l'on connaît.

Le corrélat de l'affect esthétique, c'est la couche aspectuelle de l'œuvre: son organisation plastique, qui

définit les conditions de possibilité du monde iconiquement représenté et de sa perception par un sujet. L'aspect conditionne l'expérience esthétique et les investissements affectifs qui lui sont liés, d'autant qu'il appartient aux deux mondes, réel et représenté: celui du sujet percevant, puisqu'il est l'ensemble des points lumineux sur l'écran tendu dans l'espace réel devant ses yeux, et celui des choses représentées, imaginativement perçues, puisqu'il donne à voir, par son mode d'organisation spatio-temporelle, une figuration ou une imagerie que le sujet peut apparier à des percepts mémorisés. C'est ce point de jonction entre une expérience perceptive réelle ou immédiate, celle de la plasticité de l'image filmique, et une expérience imaginative médiatisée, celle de l'iconicité de l'image renvoyant à des perceptions virtuelles ou fictives, qui rend possible l'entrelacs dont j'ai parlé plus haut à propos de «l'imaginaire comme chair», du *fictum* comme *factum*, de la fiction comme fait, soit d'une figuration imaginaire d'états de choses ou de percepts comme façonnement réel d'états d'âme ou d'affects.

Rappelons ce qu'Eugen Fink dit de la notion d'image: «l'image est l'ensemble unitaire, homogène quant au sens, d'un support réel et du monde d'image qu'il porte»⁵. Le support, ajoute-t-il, est «ce qui dans l'image est réel, simple réalité: la toile sur laquelle le "paysage" est représenté, l'eau dans laquelle l'arbre se refléchit», j'ajouterais: l'écran sur lequel la représentation filmique est projetée; mais, plus précisément encore, le support est «la *seule surface* de la toile», de l'eau ou de l'écran, cette couche aspectuelle qui comprend «les traits et les couleurs réels», soit les pigments ou les points lumineux constitutifs de la surface sensible⁶. Le «monde d'image», quant à lui, est «l'«irréalité» présentée dans l'image», qui a «son propre temps et son propre espace»: ainsi le monde irréel, non actuel, d'un train qui entre en gare. Fink conclut que «seul l'ensemble du support réel et du monde d'image irréel constitue le *factum* concret de l'image»⁷, le fait qu'incarne la fiction, par le façonnement commun d'un support actuel (plastique) et d'un apport virtuel (iconique).

L'image est donc un mixte de réel et d'irréel, ce dernier étant le corrélat du premier dans la mesure où tout monde d'image présenté a pour condition d'apparition le support sensible qui le présente ou le présentifie.

Parler d'affect au cinéma oblige à une forme d'écartèlement: d'une part on a affaire à un monde d'affects représentés, à un univers diégétique d'émotions, de sentiments et de passions attribuables aux personnages du monde filmé, et d'autre part on a affaire au support plastique et sensible de ces images, qui est aussi corrélat d'affects, vécus cette fois par le spectateur, frappé *réellement* par l'organisation des données sensorielles qui apparaissent à l'écran autant qu'il peut l'être *imaginativement* par les affects qu'il attribue aux personnages du monde filmé. Il y a donc des affects dérivés, inférés de la structure narrative du monde représenté, et des affects plus directs, qui ne passent pas par l'attribution d'états affectifs à des entités anthropomorphes fictives, mais concernent le mode d'appréhension de l'image filmique par le spectateur. Si, dans le premier cas, l'affect est tributaire de l'imagination du sujet percevant, qui se représente *mentalement* l'état d'âme des personnages du monde d'image, dans le deuxième cas, l'affect est directement tributaire de l'activité perceptive du spectateur, qui appréhende *réellement* ou *sensoriellement* la surface sensible, le support plastique ou la couche aspectuelle du film qui lui est projeté.

Kant, déjà, distinguait deux types d'états affectifs: l'affect ou l'émotion (*Affekt, Rührung*), défini comme «accès pathologique» lié à la peine ou au plaisir réel ou représenté, et l'affection proprement dite (*Affektion*), qu'il décrit comme l'expression du «rapport de la chose en soi au sujet percevant», comme le mode sous lequel le sujet est affecté par ce qu'il perçoit ou encore l'aspect sous lequel l'objet affecte la sensibilité du sujet de la perception⁸. Il précise qu'un objet ne nous est donné que s'il «affecte d'une certaine manière [notre] esprit»⁹, la représentation d'un corps quelconque contenant dès lors «le phénomène de quelque chose et la manière dont nous [en] sommes affectés»¹⁰, soit la face

sensible ou ce qui apparaît de la chose et la réceptivité ou la sensibilité du sujet à son égard. Cette «manière» est l'autre nom de l'*aspect*: c'est la forme de l'*aspicere* au sens latin, de l'«apercevoir» ou de ce qu'on appelle «aperception», selon l'acception de Kant, encore une fois, opération qu'il juge indissociable de toute «appréhension». Toute perception implique en effet une double synthèse: celle du divers sensible dans l'acte d'*appréhension* des phénomènes et celle du flux de la conscience dans l'acte d'*aperception* des états subjectifs affectés par la perception ou la sensation. Si les synthèses d'*appréhension* unifient sous un concept ou une représentation le flux et la diversité du phénomène, c'est grâce aux synthèses d'*aperception* qui rapportent ce divers à l'unité d'un sujet percevant, à l'homogénéité d'un point de vue singulier, individuel, qui est lui-même le résultat d'une synthèse aperceptive des actes ou des états qui constituent le flux de sa conscience. Ainsi je peux synthétiser la diversité des données sensibles propres à la plasticité du film des frères Lumière sous la catégorie ou le concept descriptif général de «l'entrée d'un train en gare» si et seulement si je puis faire en même temps la synthèse des différents états de conscience dans lesquels leur perception me plonge et rapporter au «point de vue» unique ou au «je» transcendantal qui résulte de cette synthèse l'ensemble du divers phénoménal. Les synthèses d'*aperception* de soi comme sujet percevant sont donc l'une des conditions de l'appréhension des phénomènes comme unités du divers sensible.

L'*affection* est la couche esthétique de cette aperception qui accompagne toute perception des phénomènes. C'est la dimension non réfléchie du «sens interne» ou du «sentiment intime» grâce auquel nous sentons non seulement *telle ou telle chose* mais que c'est bel et bien *nous* qui la sentons et la sentons d'une manière précise, selon certains états d'âme qui peuvent varier de la peine au plaisir, en passant par toute la gamme de la *phorie*. Les spectateurs du film des frères Lumière se perçoivent eux-mêmes en percevant l'entrée du train en gare: ils aperçoivent le «point de vue» qu'ils incarnent en tant que conscience percevante dont les représentations

internes sont inévitablement affectées par ce qui est perçu ou appréhendé. L'affection s'ancre là, dans la couche aspectuelle grâce à laquelle on est affecté dans sa sensibilité et auto-affecté par les états d'âme divers qu'elle déclenche en soi et qui se rapportent tous à l'unité de sa propre conscience.

SAISIR ET ÊTRE SAISI

L'expérience esthétique s'appuie sur un double chiasme: (1) l'*intéroception* de l'*extéroceptible*, due au fait que je m'aperçois, moi, conscience percevante, dans ce que j'appréhende du monde perçu, sentant dans l'état de choses externe l'état d'âme interne qu'il affecte, et (2) l'*extéroception* de l'*intéroceptible*, due au fait que les figures iconiquement reconnaissables du monde d'image qui meuble la conscience ou l'imagination des sujets n'existent que dans la plasticité externe ou phénoménale d'un support sensible où elles peuvent s'inscrire et se mouvoir, se donner à voir et se mettre en mouvement pour un autre sujet. Ainsi j'aperçois, moi, spectateur du film des frères Lumière, l'état de conscience *interne* dans lequel l'état de choses *externe* qu'est l'image filmique me plonge en m'affectant d'une certaine manière, parce que les frères Lumière ont imaginé un monde d'image en actualisant la diversité phénoménale propre à la plastique même de cette image, soit au support lumineux, coloré ou texturé constitutif de l'espace-temps dans lequel s'inscrit toute figure, iconiquement reconnaissable.

Pour Husserl «l'objectivité [...] se trouve déjà constituée en conscience, avant [les] actes théoriques [les prédications], par certains vécus intentionnels», parmi lesquels il y a les «vécus de sentiment» qui «constituent pour l'objet concerné de nouvelles couches objectales, mais telles que le sujet n'a pas à leur égard une attitude théorique»¹¹. Dans tout acte intentionnel il faut en effet distinguer le simple fait de prendre conscience par la vue de quelque chose comme le ciel bleu, par exemple, ou une représentation filmique de l'entrée d'un train en gare, et ce qu'il appelle l'accomplissement même de cet acte (qui consiste à poser le sujet [le ciel, tel train] puis à

poser le prédicat [le bleu, dans le premier cas, l'entrée dans une gare, dans le second]). Husserl précise: «Nous n'accomplissons plus le "voir" sur ce mode éminent [prédicatif et judicatif] lorsque, à la vue du ciel d'un bleu resplendissant, nous vivons dans le ravissement» ou, à la vue d'une image d'un train fonçant sur soi depuis le fond de l'écran, nous vivons dans la stupeur ou l'étonnement. «Agissant ainsi, poursuit Husserl, nous sommes non pas dans l'attitude théorique ou de connaissance mais dans l'*attitude du sentiment*. [...] Nous vivons alors dans l'accomplissement du plaisir esthétique, dans l'attitude du plaisir [...] que nous comprenons sous le terme d'*apprécier*, d'*attacher de la valeur*» avant toute attitude prédicative de jugement de valeur au sens strict¹².

Ainsi y a-t-il une saisie de valeurs afférente à la sphère du sentiment, comme il y a une saisie des données sensorielles dans la sphère perceptive, et toutes deux précèdent le *jugement* de valeurs propre à la sphère judicative ou prédicative. Cette analogie entre perception et sentiment (l'affection originaire, que Husserl appelle l'«attitude axiologique») se confirme dans l'utilisation qu'il fait des «expressions parallèles» *Wahrnehmung* et *Wertnehmung* pour exprimer leur similitude – la première, la perception, renvoyant au fait de «saisir» ou d'«appréhender» (*nehmen*) le vrai ou le véritable (de l'adjectif *wahr*), la seconde, l'affection ou l'attitude du sentiment, dénotant l'acte de «saisir» ou d'«appréhender» (*nehmen* encore) non plus le vrai mais la valeur (*Wert* désignant le prix qu'on accorde à une chose, lorsqu'on la «prise», justement, ou l'«apprécie» au sens littéral). La saisie affective ne concerne pas le perçu comme tel, pris sous l'angle de sa vérité, mais un donné sensible modalisé par une «valeur», par ce que nous prisons ou apprécions ou par ce qui nous est cher et en vaut la peine, comme disent les multiples sens du mot *Wert*. Par cette préhension intuitive et affective, le sujet ne se contente plus de se représenter la chose, «il vit avec la conscience d'être présent *par le sentiment* auprès de l'objet [...] et c'est précisément ce qu'on veut dire en parlant de jouissance»¹³. Voir selon la modalité du

sentiment, sous l'angle de l'affect par lequel nous attachons du prix à ce que l'on voit, dans la mesure où certains de ses aspects nous affectent, voilà sans doute la définition la plus globale que l'on puisse donner de la perception esthétique, qui concerne la «couche objectale» du phénomène grâce à quoi le sujet peut se sentir *auprès* de l'objet même si ce dernier est faux, feint, fictif, indépendamment de toute «prise de vérité» (*Wahrnehmung*), simplement par la valeur qui lui est attachée et qui fait l'objet de cette *Wertnehmung* grâce à quoi la chose perçue prend un prix.

Deux formes de préhension sont donc en jeu dans l'expérience filmique: la saisie perceptive proprement dite, grâce à laquelle je ressens comme vraie ou vraisemblable l'entrée d'un train en gare, et la saisie affective, par laquelle je perçois la valeur qu'un tel percept a pour moi et dont le corrélat objectif est moins la chose représentée que la manière dont elle se présente ou présentifie à moi dans ou à travers cette couche objectale qu'est la plasticité de l'image qui la porte ou la supporte. Par cette dernière, le percept entre dans la sphère du sentiment où il n'est plus jugé pour ce qu'il est, *pour vrai*, mais pour la valeur qu'il prend dans la manière dont nous le vivons, dont «nous vivons auprès de lui» dit Husserl, cette manière pouvant être la peur ou la stupeur, la surprise et l'étonnement, comme ce fut le cas, sans doute, chez les spectateurs du tout premier film qui fût projeté en public.

LA VISION RETOURNÉE: «Le regard d'Ulysse»

Mais laissons là *L'Entrée du train en gare de La Ciotat*, qui montre un mouvement qui s'arrête, un voyage terminé, le train butant sur la ligne d'arrivée, même s'il a marqué le point de départ du cinématographe. Maintenant que le cinéma *est arrivé*, qu'il a atteint un âge avancé – n'a-t-il pas plus de cent ans? –, faisons un autre voyage, en compagnie d'Ulysse cette fois, du vieil Ulysse qui revient sur son sol natal comme s'il revenait au point de départ du cinéma, dans un voyage de retour qui se désigne lui-même comme *Regard: Ulysse's Gaze*, film magnifique de Theo Angelopoulos, tourné à l'occasion du

centenaire des premiers films des frères Lumière. Ce film raconte un périple dans le temps et dans l'espace, qui a pour cadre géohistorique les Balkans et la Mitteleuropa au moment de la guerre de Bosnie et au milieu des ruines de l'ancien empire soviétique, dont la statue déboulonnée de Lénine voguant sur les eaux du Danube, en un long travelling au cœur de l'Histoire, dans la partie centrale du film, est comme le symbole ou la mise en abyme. L'entrée du train en gare fait place à la sortie d'un navire chargé d'histoire hors de l'Histoire, et hors du Temps, flottant à la dérive d'un fleuve qui est une frontière mobile, fluide, fluctuante, semblable à celle qu'on trouve déjà dans les précédents films d'Angelopoulos: *Paysage dans le brouillard* et *Le Pas suspendu de la cigogne*. Mais ce n'est pas de ce fleuve-frontière que je voudrais parler, bien qu'il soit chargé d'une valeur affective, plus que perceptive, qui nous fait voir ou vivre la chose comme une longue cicatrice dans le temps, que le regard d'Ulysse cherche à recoudre, lui qui ne cesse d'en découdre avec son passé, avec son histoire, avec son avenir et celui même du cinéma.

Plusieurs scènes de ce film mériteraient qu'on s'y arrête et en médite le «prix». Celle sur laquelle je m'attarderai en est le cœur caché, la «tache aveugle»: la *macula*, au centre du regard, qui en bouche la vue en étant source du *voir*, l'«œil du cyclone», au cœur de la tempête, origine du tumulte qui l'entoure, du bruit et de la fureur de l'Histoire dans les orages que l'être humain déclenche autour de lui. Il s'agit de la fameuse scène du «brouillard», qui se situe dans les ruines de Sarajevo, ce cœur arrêté de l'Europe où le héros pense avoir retrouvé le premier film quasi mythique qu'il recherche, celui des frères Manakis, pendants grecs des frères Lumière, film non encore développé qui symbolise l'origine même du cinéma enfin découverte, au même moment qu'il trouve la fin de l'Histoire et peut-être celle de l'Homme.

La scène est aveugle, comme un mur, ou un écran: un épais brouillard empêche le spectateur de voir les personnages et les empêche de se voir entre eux, d'apercevoir surtout les soldats ennemis dont on entend les coups de feu seulement, avant le bruit

sourd de la chute des corps au sol ou dans la rivière, en une sorte de calme insoutenable qui décuple la violence de la scène. Nous ne voyons rien et, pourtant, nous sommes *affectés* au plus haut point, comme si on tirait sur nous depuis le fond de l'écran, de la même façon que les spectateurs du tout premier visionnement de l'histoire du cinéma ont pu se sentir happés par un train entrant en gare, en un mouvement qui n'a pourtant rien à voir avec la violence et la fureur de l'histoire dans laquelle l'homme s'est embarqué depuis le début de ce siècle pour se fracasser contre cet écran blanc où l'on imagine la fin de tout, celle des personnages, de Sarajevo, du monde d'image que montre le cinéma, de toute représentation comme si elle était *à bout* , ayant saisi l'irreprésentable, étant saisie par lui. L'image et son cinéma, tirés à bout portant, tombés dans le plus lourd aveuglement, celui des blancs de mémoire qui nous cachent l'Histoire comme le réel se cache derrière son propre néant dès lors qu'on tente de le mettre en lumière et qu'il nous éblouit, l'évidence qu'on ne voit rien nous sautant aux yeux comme si l'on nous tirait dans l'œil.

Le brouillard est l'interface entre le *monde d'image* où évoluent les personnages et le *support de l'image* au sens de Fink, soit la couche aspectuelle grâce à laquelle nous entrons en relation avec l'œuvre en tant que spectateur. Il appartient au monde représenté, dans lequel vivent imaginairement les êtres fictifs auxquels nous prêtons une réalité, en même temps qu'il appartient au monde représentant ou présentifiant, dans la mesure où il constitue la plasticité même de l'image, sa couche sensible, grâce à laquelle nous accédons au monde imaginaire. Le brouillard est à la fois une figure iconique, renvoyant au monde filmé, et un espace-temps plastique, qui renvoie à ce qu'on peut appeler le film *mondifiant* , au sens que Jacques Garelli donne au terme «mondification»¹⁴, qui désigne le fait que l'œuvre elle-même, par sa propre organisation sensible, son aspectualité ou son support, apparaît comme monde ou laisse apparaître le monde qu'elle est, qui est monde de sensations autant que le monde fictif ou

imaginaire décrit par elle peut l'être pour les personnages qui l'habitent. Ce que nous voyons, c'est un «réfèrent» fictionnel, le brouillard de Sarajevo, où se déroule la scène sur le plan diégétique, et un «mondifiant» réel, les points lumineux uniformément distribués sur l'écran, où l'œuvre est vécue sur le plan esthésique. Leur chassé-croisé permet seul de voir le réel plastique, les points photochromatiques frappant notre œil de spectateur, comme de véritables opérateurs de fiction, qui «façonnent» un monde, en même temps qu'il nous permet de vivre cette fiction, l'exécution sommaire de personnages fictifs, comme s'il s'agissait d'une expérience réelle, d'un «monde vécu», d'un *Lebenswelt* , d'un «monde de vie» qui est un «monde de mort», ressenti comme s'il était notre propre monde, aussi réel et concret que les photons qui animent l'écran devant nos yeux.

Le chiasme ou l'épreuve de «l'imaginaire comme chair» est d'autant plus intense ici que nous vivons les mêmes conditions perceptives que les personnages, plongés que nous sommes, à leur instar, dans un aveuglement total, causé par le brouillard représenté dans l'image pour eux et le brouillage mondifiant de l'écran pour nous. Il s'agit là, en fait, d'une seule et même «chose», vue sous deux angles : imaginaire comme réel d'une part, réel comme imaginaire d'autre part. Ces conditions perceptives communes déclenchent chez le spectateur des affects similaires à ceux qu'il prête aux personnages du film, anxieux et angoissés devant *ce qui va arriver* , dont l'attente l'affecte, tout comme elle touche les êtres fictifs plongés dans le même aveuglement, le même *pathos* d'une peur qui brouille la vue, ayant pour objet cet irreprésentable qu'est la mort, l'effacement de toute vie comme de toute vision. L'affect esthésique, l'appréhension de ce qui arrive dans le brouillage de l'image où n'apparaît qu'un ensemble de points gris (l'affect «percevant» ou «présentifiant»), rencontre ainsi l'affect que j'ai qualifié plus haut de dérivé, celui qu'on attribue aux êtres de fiction dont il dénote les états d'âme sur un plan psychologique (l'affect «perçu» ou «présentifié», qui concerne l'appréhension prêtée aux personnages face à *ce qui leur arrive* ou *peut*

leur arriver dans l'épais brouillard où leur monde est plongé).

SAILLANCES ET PRÉGNANCES

Deux formes d'intentionnalité décrivent notre rapport aux images : l'une prend sa source dans le monde, du côté du noème, par le fait que l'objet vu présente des *saillances* qui attirent l'œil et l'attention du sujet (c'est le cas de « l'entrée du train en gare », véritable « saillie » objectale depuis le fond perdu de l'écran), tandis que l'autre prend sa source dans le sujet lui-même, dans la noèse, par le fait que sa conscience peuplée de percepts mémorisés, reliés à ce qui affecte le corps et l'esprit (désir et peur, jouissance et mort, etc.), attend ou tend vers certains contenus d'images susceptibles de satisfaire ses prédispositions qu'on appelle *prégnances*, pour dire que la vue est déjà « grosse » d'un sens ou d'une valeur¹⁵. La vue est voyante, visante, avant même que ne soit atteint le vu : le regard ne se saisit de la chose que s'il y a affût, mise aux aguets, qui lui permet de la débusquer dans son champ de vision, à partir des affects qui lui sont inhérents. Le chasseur ne perçoit sa proie, qui fait *saillance*, que parce qu'il possède des *prégnances* qui donnent une valeur affective ou *orexique*¹⁶ à ses perceptions, *voir* étant l'effet d'un besoin, d'un manque à satisfaire qu'incarne le regard qui cherche et balaie l'espace à l'affût de quelque chose à se mettre sous les yeux.

Tout acte de vision est la mise en relation de *saillances perceptives* et de *prégnances affectives*, qui orientent dans un sens ou dans l'autre la relation intentionnelle entre la vue et le vu, le percevant et le perçu, la noèse et le noème. Dans le cas présent, celui du brouillard qui nous bouche la vue, la *hulê* obscurcissant toute *morphê*, la substance noyant la forme, le fond absorbant toute figure, la matière dense du néant, incarnée par le gris blanc uniformément étendu sur la surface de l'écran, annule toute possibilité de « saillances perceptives » ; ce qui est en jeu, ce sont les « prégnances affectives » qui nous tiennent à l'affût de *ce qui pourrait apparaître*, de *ce qui pourrait arriver*, les faits finissant toujours par se montrer,

dans la mesure où l'imagination, ayant à disposition une « image » de la chose attendue, peut à tout moment suppléer à la perception immédiate dans la capture de l'objet.

Une loi secrète gouverne toute perception et, plus particulièrement, toute expérience esthétique de la vision. On peut l'énoncer dans les termes d'une économie qualitative : *tout déficit perceptif entraîne un excédent affectif*, ou dans des termes plus kantien : *tout défaut d'appréhension implique un supplément d'aperception ou d'affection*, qui substitue l'affect au percept manquant, les *prégnances* subjectales ou noétiques, liées à l'attente teintée d'anxiété, aux *saillances* objectales ou noématiques qui, comme ici, font dramatiquement défaut, sous l'écran de brouillard qui uniformise tout, le monde d'image baignant dans l'indifférencié et le support-image fondu à cette même indifférenciation. L'image manquante fait saillir en creux le manque fondateur de toute perception, qui prend source et fond non dans un perçu tout entier donné, mais dans un *à-voir*, un *à-percevoir* qui ne se présente pas d'entrée de jeu devant les yeux, mais doit faire l'objet d'un acte de donation pour apparaître et être aperçu, cette donation prenant elle-même racine dans les actes du sujet intentionnel, tendu par ses *prégnances* vers quelque chose qui lui « manque » et dont la vue pourrait seule le combler.

S'il y a « donation » et « apparaître » dans toute expérience esthétique, c'est que quelque chose n'est pas donné, ne se manifeste pas d'emblée, « manque » au sujet percevant, dont le regard cherche l'« objet », explorant le champ de vision qui se déploie devant lui. Jean Petitot complète ce que Husserl dit du « vécu de sentiment » lorsqu'il écrit qu'

en-deçà du procès cognitif modalisant la relation intentionnelle [...] Sujet → Objet, il y a un rapport d'affection thymique¹⁷ et de vouloir (d'appétition [orexis]) liant le sujet à des prégnances figuratives, [...] un rapport de nature fondamentalement esthétique, que nous appellerons affect esthétique.¹⁸

Ces « prégnances » sont aux *synthèses d'aperception*, qui portent sur les états d'âme du sujet percevant, ce que les « saillances » sont aux *synthèses d'appréhension*, qui

portent sur les états de choses du monde perçu. Si ces dernières ont pour corrélats sémiotiques ce qu'on appelle les sèmes extéroceptifs, soit les unités de sens renvoyant à un contenu figuratif qui appartient à l'univers cosmologique (où on trouve «un fleuve», «une ville», «du brouillard»), les premières ont pour corrélats sémantiques les sèmes intéroceptifs qui renvoient aux «vécus de sentiment» appartenant à la sphère noologique, celle de la «sensibilité» propre aux états de conscience du sujet (où on trouve «la peur», «l'angoisse», «l'attente» ou «la joie», «le désir», «la jouissance»). La couche aspectuelle de l'œuvre d'art est le lieu de «conversion de ces prégnances [affectives ou thymiques] qui s'investissent dans les saillances perceptives et deviennent ainsi figurativisées»¹⁹, transformées en une plasticité et une iconicité qui font tour à tour de l'image filmique une réalité (un fait) visant une virtualité (une fiction) et une fiction (imaginaire) tendant vers un fait (sensible ou perceptible).

La peur, l'attente, l'angoisse, en soi infigurables, sont intrinsèquement des «fictions», du latin *fingere* qui dénote ce qu'on «se représente mentalement, intéroceptivement», sans contrepartie sensible. Elles deviennent toutefois des *faits*, proprement perceptibles, dès lors que les prégnances affectives qu'elles incarnent, en tant que formes de la sensibilité, investissent le monde sensible et donnent une valeur et un prix aux saillances perceptives qui l'organisent comme monde d'image (monde représenté) vu à travers le support aspectuel de l'image (sa présentification mondifiante). Ainsi la figure du «brouillard», qui appartient à la sphère cosmologique dans le monde iconiquement représenté par l'image, devient-elle le lieu d'un investissement affectif ou noologique grâce auquel elle prend un prix et une valeur dans l'ordre du sentiment, dès lors qu'elle qualifie la plasticité même du support aspectuel de l'image ou de sa couche «réale», qui affecte notre propre perception de spectateur: je vois que je ne vois que du gris sur l'écran, et celui-ci devient tout entier saillant, le fond s'identifiant à la figure, l'*appréhension* de ce «rien» m'amenant à y *apercevoir* ce qui m'affecte

au niveau des prégnances propres à toute attente et à tout désir de voir, à toute intentionnalité orexique du regard tendu vers l'«à-voir», vers *ce qui arrive* ou *apparaît*.

LUMIÈRE ET BROUILLARD: LES BLANCS DE L'HISTOIRE

Le «brouillard» comme figure du monde externe, sur le plan iconique, entraîne le retournement du regard du spectateur sur son monde interne en envahissant le plan plastique de l'image où rien désormais ne peut être saisi qu'imaginativement, intéroceptivement, la couche aspectuelle de l'image devenant écran sur l'écran, de telle sorte que c'est son propre support qui devient saillant, lieu où l'on peut projeter ou investir son attente angoissée comme celle des personnages du monde imagé face à ce qui va bientôt y arriver et apparaître sans qu'on puisse directement l'appréhender. Bien sûr, la bande-son et la structure narratologique du film permettent d'induire sur le plan «théorique», comme dit Husserl, les affects qu'on prête ou reconnaît aux personnages de l'univers filmé, mais c'est la dimension plastique et iconique du brouillage de l'image par le brouillard du monde imagé qui nous permet de «vivre auprès d'eux par le sentiment», non par la connaissance et la reconnaissance, et cela en partageant avec eux des conditions perceptives qui mettent au jour les conditions affectives de toute aperception de soi dans l'appréhension d'un état de choses, d'autant que l'état de choses n'*apparaît pas* ici, ne fait saillance que par sa non-apparition, laissant le champ libre à l'expression des prégnances affectives qui envahissent l'image pour l'investir des valeurs de l'attente, de la peur, de l'angoisse qui se substituent aux percepts visuels proprement dits, absents de la surface écranique.

De la même façon que *L'Entrée du train en gare de La Ciotat* apparaît comme le parangon du film d'action – ce mouvement, cinématique, représentant *ce qui arrive* comme événement, mouvement lui-même de nature ontologique, qui fait du cinéma un «mouvement de mouvements» –, le film d'Angelopoulos est le paradigme du film fondé sur la contemplation, sur cet acte d'«affection perceptive» qui consiste «à se

tenir auprès des choses dans la sphère du sentiment», le *cum-templum* latin désignant le «champ d'observation» (*templum*) plus ou moins occulte ou sacré, mystérieux, énigmatique, «auprès duquel» (*cum*) l'on se tient, à l'affût de ce qui va apparaître, tel l'oiseau dans le rectangle magique qu'autrefois l'aruspice dessinait dans le ciel pour augurer de l'avenir, du passé et du présent, préfigurant *ce qui arrive* sur nos écrans, nouveaux «temples» où passent les images dont on devine à mesure le sens et la valeur dans notre monde de vie, notre *Lebenswelt*. La scène du «brouillard» nous dit que «ce dont on ne peut parler il faut le taire», dirait Wittgenstein, et elle le dit en le *montrant*, dans la plastique de ses images, qui se donnent à voir comme le lieu d'*appréhension* d'un «rien», d'un «état de choses» qui n'apparaît pas et qui à son tour donne lieu à une *aperception* de soi et de ses «états d'âme» qui s'y substitue, comblant ou remplissant le «rien vu» en lui donnant une «valeur», un «prix», une «appréciation affective», une «teneur», comme dit Husserl, une *Gehalt* qui supplée à l'absence de toute *Gestalt*.

Si *Le Regard d'Ulysse* porte une telle charge affective, dont «le support réel» de ses images en mouvement est le lieu de monstration ou de manifestation sensible, jusque dans ce qu'il tait et refuse de donner à voir, c'est qu'il nous fait éprouver par et dans ses qualités plastiques propres, quasi imperceptibles, cet «imaginaire comme chair» qui mue toute *fiction* en *fait*, transformant l'état de choses *imaginaire* dont parle le monde d'image en un état d'âme réel où nous l'éprouvons *en chair*, dans la peur et la stupeur, comme lorsqu'on accomplit un léger mouvement de recul devant l'arrivée d'un train, non tant dans quelque gare mais à l'avant-plan d'un écran auquel on colle son regard, qui se retourne sur soi, ses peurs et ses angoisses, ses prégnances les plus fortes, dès qu'une image par son absence ou sa présence en trop, par défaut ou par surcroît de visibilité, nous éblouit ou nous aveugle, nous retournant la vue comme un gant sur l'intériorité même de *notre vision*, où l'on voit que tout perçoit se double d'affects par lesquels seuls on peut dire *que l'on voit* avant même de *voir quoi que ce soit*.

NOTES

1. Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, trad. par P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1961 (1921), p. 28 (les § 1 et 1.1).
2. Cette anecdote est peut-être mythique, puisqu'aucun témoin oculaire de la toute première séance de projection n'a pu confirmer les faits qu'elle rapporte, mais d'autres témoignages existent, nombreux, de la part de spectateurs ayant assisté à des séances ultérieures, parmi lesquels l'écrivain russe Maxime Gorki, qui relate dans ces termes sa première expérience du «Royaume des ombres», comme il l'appelle : «Tout à coup, on entend cliqueter quelque chose [sans doute l'appareil de projection, puisque le film est muet] : [...] et un train occupe l'écran. Il fonce droit sur nous – attention ! On dirait qu'il veut se précipiter dans l'obscurité où nous sommes, faire de nous un infâme amas de chairs déchirées et d'os en miettes, et réduire en poussière cette salle et ce bâtiment plein de vin, de musique, de femmes et de vice [il parle du café Aumont où le film fut projeté, établissement «bourgeois» que «l'homme de gauche» qu'il est ne semble guère apprécier !]. Mais non ! ce n'est qu'un cortège d'ombres. [...] Sans bruit, la locomotive a disparu après avoir atteint le bord de l'écran». Je remercie A. Gaudreault d'avoir attiré mon attention sur ce texte et sur quelques autres de la même teneur.
3. Voir, pour cette notion, Petitot, J., «Les deux indicibles ou la sémiotique face à l'imaginaire comme chair», dans *Exigences et perspectives de la sémiotique* (recueil d'hommages pour A. J. Greimas), tome 1, sous la dir. de H. Parret et H.-G. Ruprecht, Amsterdam, John Benjamins, 1985, p. 283-305.
4. Voir Ingarden, R., *L'Œuvre d'art littéraire*, trad. par P. Secretan, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983 (1930), chap. 8 et 9.
5. Fink, E., «Re-présentation et image. Contributions à une phénoménologie de l'irréalité», dans *De la phénoménologie*, trad. par D. Franck, Paris, Éd. de Minuit, 1974 (1966), p. 15-96 (p. 89). On sait qu'en allemand le terme *real*, traduit ici par «réel», réfère à la *res* en tant que matérialité, alors que *reell*, traduit par «réel», n'a pas la même connotation substantielle.
6. *Ibid.*, p. 89.
7. *Loc. cit.*
8. Voir Eisler, R., *Kant-Lexicon*, trad. par A.-D. Balmès et P. Osimo, Paris, Gallimard, 1994, p. 10-11 et p. 318.
9. Kant, I., *Critique de la raison pure*, trad. par J. Barni, Paris, Garnier-Flammarion, 1976 (1781), Esthétique transcendantale, I; I, p. 781.
10. *Ibid.*, 8, II, p. 807 et 122.
11. Husserl, E., *Recherches phénoménologiques pour la constitution*, trad. E. Escoubas, Paris, P.U.F., coll. «Épiméthée», 1982 [1952], p. 27. Par «attitude théorique», ici, Husserl entend la dimension perceptivo-cognitive d'appréhension du *vrai* ou de la *réalité*, des choses elles-mêmes placées sous l'acte d'*observer*, de *reconnaître* ou de *distinguer* (le *theorein* grec).
12. *Ibid.*, p. 31.
13. *Ibid.*, p. 33.
14. Garelli, J., *Rythmes et Mondes. Au revers de l'identité et de l'altérité*, Grenoble, Jérôme Millon, 1991.
15. L'anglais dit *pregnant* pour «enceinte», étymologiquement *prae-natus* («l'avant-né», le «pré-né»).
16. *Orexis* : «appétence, appétition».
17. Rappelons que le mot grec *thumos* (*thumos*) désigne «les humeurs», au sens littéral, mais aussi le «désir» et les «états d'âme».
18. Petitot, J., *op. cit.*, p. 295 ; c'est l'auteur qui souligne.
19. *Ibid.*, p. 301.

L'ŒUVRE EN CREUX, OU LA VASQUE DE LA MÉMOIRE

PIERRE BOUDON

*Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur
Mallarmé*

Prologue: cet article est la continuation de celui que j'ai offert dans Protée (printemps 1995), sous le titre: Style et «progettation» architecturale; c'est pourquoi, je ne reprendrai pas au complet toute l'argumentation qui préside à l'élaboration de ce que j'ai intitulé le templum comme modèle de catégorisation.

Cette œuvre, dédiée à la mémoire des six millions de juifs morts en déportation, de l'architecte américain L. Kahn, ne fut qu'un projet (1966-1972) et nous n'en verrons que la maquette, faute de l'accord des commanditaires qui la jugèrent trop abstraite. Mais, justement, dans cet être virtuel, ne faut-il pas voir l'essence même du projet, son «irréalisable», à la hauteur même de ce qu'il commémore, un «irreprésentable»? De même que l'Histoire de notre siècle a révélé le tréfonds de l'horreur, l'œuvre d'architecture ne peut-elle pas s'élever ici au sublime de l'éther? Une œuvre virtuelle, un corps transparent, pour que notre âme garde en mémoire le souvenir de cet effroi; pour qu'en un lieu on puisse en recueillir la signification.

I. DESCRIPTION

Avant d'en proposer l'analyse, je mentionnerai le commentaire qu'en fit l'architecte lors de sa présentation¹:

[...] L'idée maîtresse de l'architecte était celle d'un monument empreint de modestie et il prit parti pour le verre.

Le verre possède cette qualité de matière tangible que peut pénétrer le soleil et y jeter des ombres encore imprégnées de lumière.

Ce n'est pas comme le marbre ou la pierre qui définissent des ombres tranchées. La pierre peut être volontaire, le verre ne le peut pas.

Le monument fut conçu telle une enceinte de lumière diffusée par neuf piliers disposés en carré dans un parc, sans aucune valeur rituelle. L'architecte sentit à nouveau le besoin d'envisager une expression symbolique du monument. Il passa de neuf piliers à sept dont un au centre qui constitue

une petite chapelle à ciel ouvert accessible à un petit groupe ou à une famille.

L'un parle, la chapelle, les six autres font silence.

Les six et l'unique sont sur un même socle de granit de soixante-dix pieds sur soixante, épais de la hauteur qui invite à s'asseoir.

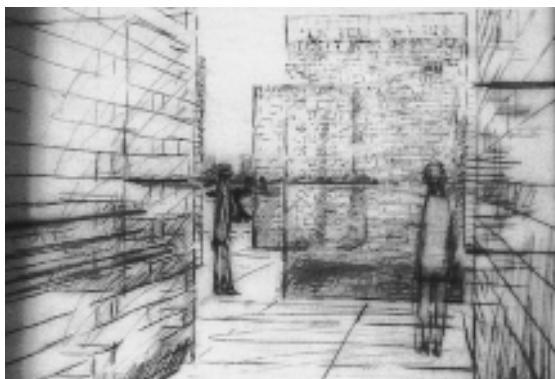
Chaque pilier de verre est carré, dix pieds sur dix et onze pieds de haut. La distance entre deux piliers égale leur dimension.

Les piliers sont construits de blocs de verre massif qui s'empilent et s'emboîtent sans aucun mortier, comme le marbre des temples grecs.

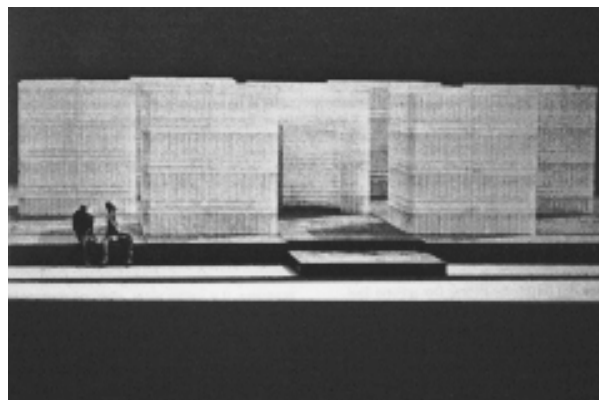
L'ensemble apparaîtra dans sa totalité à quiconque regarde à travers chaque pilier et à travers toute la composition. Et le caractère du monument épousera les nuances de la lumière du jour et de la nuit, des saisons de l'année, le caprice du temps, et même, pour un instant, l'aveuglante lueur de l'éclair.

Et, la vie grouillante du fleuve irradiera le monument.

L'endroit – Ellis Island, Castle Garden, la statue de la Liberté – conscient de son message de «Welcome to America» influença fortement le choix du verre, l'idée de dématérialiser afin de permettre ce genre de conception symbolique et toute cette vie environnante [...].



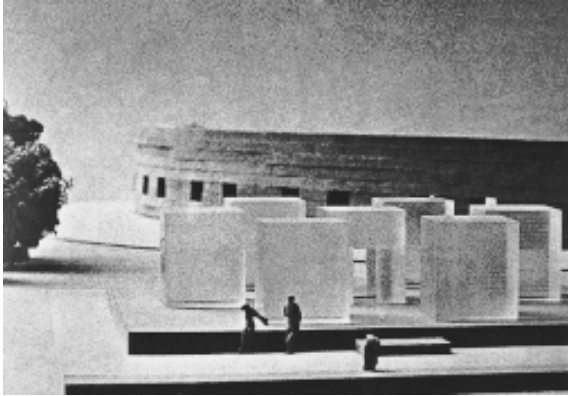
Je passerai rapidement sur le fait que dans cette présentation sont proposées deux versions du même projet: la première, la plus abstraite, représentée par les neuf stèles qui évoquent un carré magique, et la seconde où l'architecte, à la suite de certaines recommandations de ses commanditaires, a placé au centre une stèle évidée qui devait faire office de chapelle – parti moins sévère, plus humanisé, où l'on retrouve une opposition familière entre le centre et la



périphérie. Peu importe ces variations, ce qui demeure essentiel, ce sont ces rapports fondamentaux entre un événement architectural et son site, sa diaphanéité et l'environnement qui se mire en lui ou dont la présence «traverse» la paroi². Nous avons, à la fois, comme une sorte d'épure géométrique et un lieu parfaitement inscrit, qui, à la manière d'un centre de gravité, existe sans que cette existence soit assimilable à un quelconque atome matériel. Un champ, au sens magnétique, ou au sens de la *Gestalttheorie*.

L'autre chose que j'aimerais souligner, c'est le parallèle entre ce monument et le temple grec qui est, dans la tradition occidentale classique, comme on le sait, le paragon de l'architecture. C'est à travers ce parallèle que l'architecte a décliné les différences de fond alors que la forme est sensiblement la même (cf. l'«enceinte de lumière» dont il parle n'est pas sans évoquer le temple périptère où la colonnade jouait le même rôle interstitiel que ces stèles présentes); c'est pourquoi l'exigence d'une chapelle au centre, réclamée par les commanditaires, a dû passablement agacer l'architecte pour qui ce trait accentuait trop le rapport à la *cella* antique.

Revenons aux différences: à l'opacité du marbre, Kahn oppose la transparence du verre; au secret de son intérieur, demeure du dieu ou de la déesse, il oppose une absence, une circulation sans orientation (comme une bande de Moebius, ce monument n'a ni intérieur ni extérieur, soit une pure circularité comme vacuité). Trait commun au temple et au monument contemporain: ils sont situés sur un socle, comme



pour les détacher de l'univers qu'ils régissent esthétiquement; ils sont faits de blocs appareillés et non liés, afin d'exprimer une origine du bâti.

Précisons enfin le sens de ce monument: c'est un centre vacant (il n'exprime aucun rapport interne-externe) dont la présence ne peut que renvoyer à ce qui l'entoure, où la paroi n'offre aucun obstacle au regard puisqu'elle est parfaitement transparente. Comme le précise Kahn avec insistance, ce monument n'est là que pour recueillir les événements naturels qui l'entourent et qu'il organise à la façon d'une «horloge» cosmique qui ne marquerait pas seulement les heures (cadran solaire) mais les moments de la vie: le jour et la nuit, les aubes et les crépuscules, les saisons et, parfois, l'instantanéité de l'éclair aveuglant (à la façon de l'éclatement d'une bombe).

Alors ce monument, ouvert «à tous vents», simples stèles perdues dans une Nature-Culture (cf. «la vie grouillante du fleuve»), en recueillera les divers états atmosphériques comme un centre irradiant, souligne notre auteur, soit un centre qui réfléchira, en une belle figure d'inversion, l'ensemble des événements naturels – figures du microcosme absorbant les énergies du macrocosme: le ciel, la terre, le fleuve.

Il s'agit donc d'un lieu de régénération permanente et non simplement de commémoration.

II. STATUT THÉORIQUE

De cette première lecture, j'aimerais maintenant proposer une version plus conceptuelle, propre à nous permettre de généraliser ce type d'expérience

architecturale; je dis expérience car il y a ici un véritable processus d'émergence de la forme en corrélation avec celle d'une Nature puisque, comme nous venons de l'indiquer, le projet kahniien constitue un véritable couple Nature-Culture dans leur mode d'intrication.

Pour cela, je vais me référer à une série d'analyses architecturales que j'ai déjà proposées afin de mettre en valeur le dispositif qui serait à la base de ce genre de configurations; celui-ci – nommé *templum* en ce qu'il évoque cette circonscription imaginaire que dessinaient des augures romains, ouvrant une fenêtre dans le ciel – représente une forme canonique récurrente. Cette forme, au sens où la philosophie allemande oppose le terme *Form* à celui de *Gestalt*, n'est pas empirique, extraite des données observables, mais projetée à titre de principe constitutif.

Nous allons ainsi introduire un principe de catégorisation permettant de fixer des dimensions sémantiques, comme lorsqu'on dit que les positions et/ou orientations «haut» et «bas» impliquent la notion sous-jacente de «verticalité» (manifestée ou non); ou bien, «interne» et «externe» impliquent celle d'une «frontière», laquelle doit comporter une ouverture pour que l'on puisse entrer (un *seuil*). Empiriquement, ou selon le sens commun, ces termes se présentent sous la forme de couples binaires que les analyses structurales ont amplement exploités; une étude plus attentive nous permet toutefois de dire que ces relations binaires doivent être – pour être médiatisées par rapport à d'autres – véritablement ternaires. L'ensemble {couple + médiation} constitue alors une triadité de base, avec des termes comportant, d'une part, des oppositions catégorielles (sites discontinus) et, d'autre part, des relations graduelles (continues) de transition des uns aux autres. Nous pouvons replacer cette spéculation théorique dans le courant cognitiviste actuel où l'on parle d'une *Théorie des processus opposants*³ basée sur la notion de clôture informationnelle (par exemple, à propos de la constitution de la couleur). Nous avons, à la fois, un processus de discrimination en sites remarquables (une géométrie des sites) et un parcours

involutif comme dans les schèmes opératoires dus à Piaget ou Greimas. Ainsi, c'est la délimitation d'un champ catégoriel, exprimant une discontinuité oppositionnelle, qui permet de rendre compte des multiples facettes qu'offre tout phénomène de signification.

Ce dispositif représente ainsi la « brique élémentaire » du réseau : au départ, nous avons une opposition triadique, plus exactement, tétraédrique (tridimensionnelle) puisqu'elle va associer, d'un côté, trois termes de base {X, Y, Z}, et de l'autre, la dimension catégorielle qui les surplombe et que j'appelle un méta-terme (MT⁺). Le dispositif se présente comme un prisme catégoriel à partir duquel se déclinent les termes de base, suivis des termes intermédiaires {XY, YZ, XZ} qui les relient. Il s'agit donc d'un faisceau de rapports entrecroisés.

III. MISE EN PLACE D'UN CHAMP ANALYTIQUE

Revenons à notre objet kahmien. Je vais en proposer une certaine lecture à partir des différentes observations que j'ai faites initialement. Notre regard phénoménologique va ainsi rencontrer le thème d'un cadrage cognitif où les valeurs choisies au départ, évocatrices d'une mise en scène architecturale, vont être prises en charge par le réseau de relations conceptuelles évoquées à l'instant. L'image du prisme que j'ai retenue pour qualifier d'abord le *templum* (cf. il décompose le sens selon une déclinaison catégorielle) va être généralisée au *réseau de templa* qui en associe plusieurs. Ceci nous permettra de définir un champ de catégorisation complexe dont l'objet architectural sera le lieu d'élaboration. Je vais donc tenter cette expérience.

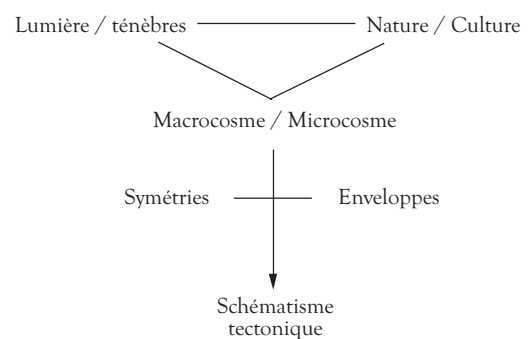
Le premier critère pour qu'il y ait « lieu » est l'opposition entre une région interne et une région externe. Ici, nous avons un *socle* qui joue ce rôle, et ce socle surélève le monument. Mais on ne peut parler d'« habiter le lieu », au sens ordinaire, puisque celui-ci est ouvert, qu'il correspond à un champ dont les limites sont le cosmos (eau, terre, ciel).

Ce champ peut être défini par la donnée de trois pôles : a) le rapport entre la lumière et les ténèbres

dont l'alternance du jour et de la nuit est un cas manifeste ; b) le rapport entre la nature et la culture dont, pour la première, l'environnement physique (spatio-temporel) constitue un bon exemple et dont l'architecture (le monument) représente pour la seconde un autre bon exemple. On peut dire que l'Idée d'architecture, comme produit de l'art, constitue une sorte de parangon de la culture ; c) en dernier lieu, nous avons le rapport, déjà relevé, entre un microcosme, représenté par le monument lui-même et le macrocosme qui nous entoure. Ce rapport est la synthèse des deux précédents rapports puisque nous avons une inclusion de la culture dans la nature. On constatera d'ailleurs que ce monument n'est pas à l'échelle macrocosmique (comme les pyramides ou certaines édifications utopiques dont nous parlerons à la fin), mais volontairement à l'échelle humaine (par ses dimensions relativement réduites et par le fait que l'on peut circuler entre les stèles ; le fait, par exemple, que l'on *peut s'asseoir* sur le socle, donc qu'il sert de simple banc). C'est donc un microcosme comme faisant partie d'un macrocosme.

Voici le schéma d'ensemble qu'offre ce champ de relations à partir duquel nous allons pouvoir développer chacune des valeurs associées aux *templa* :

(i) Schéma d'ensemble du champ analytique



Dans ce schéma, nous incluons déjà des éléments qui nous serviront à développer la Forme de cette architecture (les notions de symétries et d'enveloppes qui mettent en place les rapports géométriques).

III.1. Reprenons chacune des oppositions qui définissent ce champ; la première porte, comme nous l'avons dit, sur une luminosité dont le jour et la nuit constituent une caractéristique naturelle. Nous pouvons déployer ainsi toute une gamme de valeurs qui gravitent autour de cette notion de lumière (dont l'absence correspond aux ténèbres): notion de transparence qu'on opposera à une opacité de la matière; cette opposition est ici actualisée dans la nature du matériau mis en œuvre (que l'architecte opposait à la pierre ou au marbre). Entre transparence (du verre) et opacité (de la pierre) nous avons les différents degrés d'une translucidité qui laisse passer la lumière mais qui masque la vue (vitraux d'albâtre, par exemple). Le troisième terme de base de ce paradigme de la lumière est représenté par l'éclairage, soit une source de lumière plus ou moins intense; c'est par rapport à celle-ci que l'on peut définir, d'un côté, les ombrages plus ou moins prononcés suivant l'intensité lumineuse (l'éclat) et la nature absorbante du matériau, et, de l'autre, le reflet ou la présence de plages lumineuses (jusqu'aux effets de miroitement) qui peuvent correspondre à des effets de réflexion.

Dans cette variation paradigmatique, nous pouvons ainsi balayer les différents états d'un rapport entre la lumière comme milieu (l'éther) et la matière comme obstacle sur lequel elle bute. Ce qui est tout à fait remarquable, c'est que ces propriétés d'une luminosité relèvent autant des formes naturelles (le soleil comme source lumineuse, l'eau comme miroitement, les feuillages comme ombrage et/ou translucidité) que des formes artificielles (les lampes, les matières réverbérantes ou translucides, les écrans plus ou moins opaques). Des unes aux autres, nous avons un effet de translation qui ne modifie pas fondamentalement l'ordre de ce paradigme et que nous rencontrons justement dans la définition de notre édifice; on peut l'imaginer la nuit, réverbérant les lumières de la ville, ou même illuminé de l'intérieur au moyen de sources masquées. Bref, à la fois recevant une lumière qu'il diffuse ou au contraire la projetant. Ce premier paradigme peut être décliné selon le tableau canonique suivant (semblable à ceux déjà offerts dans les travaux précédents):

(ii) *Templum d'une luminosité*

Méta-termes:

MT⁺: lumière

MT⁻: obscurité (ténèbres)

Corrélat initiaux:

X: éclairage

Y: opacité

Z: transparence

Corrélat dérivés:

XY: ombrage (ombre propre, ombre portée)

YZ: translucidité (selon différents degrés)

XZ: plage lumineuse (reflet, scintillement, miroitement)

Cette déclinaison de la catégorie «luminosité» participe d'un fonctionnement général proche du schème kantien en ce qu'elle est une composante (parmi d'autres) de la *Forme* (abstraite) qui se concrétise dans une manifestation mondaine (*gestalten*). Ainsi, à ce stade, aucune géométrie n'est encore définie; c'est pourquoi, on ne voit pas comment des ombrages pourraient «s'accrocher» ou des plans diffuser un éclairage. Et cependant, nous avons un paradigme de valeurs dont le mode définitionnel est distinct d'autres (en particulier de la forme géométrique que nous allons introduire) et qui se réifieront dans des synthèses empiriques. On peut ainsi faire émerger la lumière, l'étaler, l'opacifier (inversement, la faire disparaître) indépendamment de l'émergence des contours.

III.2. Passons au second exemple. L'opposition nature-culture est, comme on le sait, issue des travaux de Lévi-Strauss afin d'établir anthropologiquement la notion de Règle qui est, à la fois, une constante (dès qu'il y a culture, il y a règle; par exemple, la prohibition de l'inceste, ce qui permet de différencier l'humanité de l'animalité), mais, en même temps, une variable en ce que cette règle prend de multiples aspects culturels.

Disons plus généralement que le rapport catégoriel entre nature et culture sera introduit pour encadrer le mode d'émergence d'une *mise en ordre* du monde, que ce soit par la règle, par le rite, par le nom (la catégorisation des choses) ou par l'artefact (l'outil permet le travail; l'habitat protège des intempéries).

C'est bien sûr ce dernier aspect qui nous concerne au premier chef.

Au niveau physique, la culture est tributaire de la nature et c'est le sens premier de l'architecture par rapport au site, aux éléments atmosphériques, aux matériaux de construction; au niveau symbolique, en revanche, la culture domine la nature puisque nous appréhendons celle-ci, nous en transmettons les notions, à travers une classification des choses, une organisation territoriale (jardins, agriculture), etc. et nous nous en protégeons grâce à ces artefacts que sont nos maisons. Bref, la mise en ordre du monde, comme moyen terme, introduit une dialectique entre la nature et la culture à titre de rapport de dépendance/dominance.

À l'opposé de cette mise en ordre du monde, nous avons le désordre en tant que *chaos* contraire à la constitution d'un *cosmos*; ceci montre bien que cette mise en ordre du monde n'est pas donnée mais acquise, travaillée; bref, qu'elle est une quête d'ordre semblable au mythe de Sisyphe par rapport à la destruction inexorable due au temps. Inversement, on peut dire que le chaos est une destruction de cet ordre, soit involontaire d'origine non humaine (ce sont les cataclysmes, les épidémies qui ravagent une population) ou soit volontaire d'origine humaine (guerres, violence instituée; l'Holocauste fait évidemment partie de cette violence instituée par l'ordre nazi). Alors que la mise en ordre est une oscillation permanente entre la nature et la culture, un tressage de l'une par l'autre, nous dirons que le désordre est, de son côté, un partage entre le désordre subi et le désordre provoqué. C'est peut-être ce temps alterné qu'exprimaient traditionnellement les cultures, par les rites (naissances, deuils), les fêtes (carnavals, saturnales), les mises à mort symboliques.

Nous pouvons réunir ces différentes valeurs dans un nouveau tableau de la forme:

(iii) *Templum des rapports nature-culture*

Méta-termes:

MT⁺: rapport physique

MT⁻: rapport symbolique

Corrélat initiaux:

X: notion de désordre (chaos, destruction)

Y: registre de la nature (éléments, corps, conditions atmosphériques)

Z: registre de la culture (groupements sociaux, religion, magie, art)

Corrélat dérivés:

XY: désordre subi (cataclysmes, fléaux)

YZ: mise en ordre du monde (à travers les notions de règle, de rite, de dénomination des choses, d'artefact)

XZ: désordre provoqué (guerres, vendetta, mises à mort rituelles, expiation...)

Nous obtenons ainsi une représentation dédoublée du monde, deux ordres distincts qu'on ne peut «rabattre» l'un sur l'autre sans perdre ce qui fait le sens profond de cet écart comme dialectique (c'est peut-être le sens de la théorie des simulacres chez Épicure comme «lien», *typos*, entre ces deux ordres que sont la nature et la culture, le physique et le symbolique dont les simulacres sont la mise en rapport⁴); comme si chacun de ces ordres constituait la *doublure* de l'autre.

Rappelons que les valeurs du précédent *templum* (ii) font partie de celles du présent puisque les qualités d'une «luminosité» caractérisent, par translation, aussi bien une nature (le soleil, les ombrages, le miroitement des surfaces aquatiques) qu'une culture (sources lumineuses artificielles, écrans opaques ou translucides, etc.). Plus spécifiquement, c'est la question d'un *matériau* qui est soulevée, en tant que substance travaillée (*le bloc de pierre, la brique*) ou non (*le moellon, le pisé*), la première plus proche de la culture, la seconde plus proche de la nature. Cette variation reflète des intentions constructives que l'on retrouve dans un schématisme tectonique (cf. le dernier *templum* de cette présentation).

Examinons notre monument à la lumière de ces nouvelles valeurs; comme nous l'avons dit, l'architecture, produit de la culture, est environnée par la nature (site, conditions atmosphériques); mais, en revanche, elle nous abrite de cette nature parfois hostile et, dans cette opération, nous basculons d'une instance physique à une instance symbolique, puisque

cette fois, c'est l'architecture qui donne un sens à la nature. Or, l'édification voulue par Kahn est ouverte «à tous vents»; elle n'abrite pas (comme un mausolée, une crypte); par contre, on peut déambuler entre ses parois de verre (on notera le caractère complexe de ce matériau: éminemment culturel puisque fabriqué par cuisson, il est traité à la façon des blocs de pierre qu'on superpose sans liant). Nous pourrions dire que le monument *représente* ici cette variation entre nature et culture, ordre (celui d'une géométrie rigoureuse) et désordre (les éléments atmosphériques).

III.3. Introduisons maintenant le troisième *templum*; le champ est ainsi constitué minimalement par le rapport d'homologie qu'entretiennent ces trois structures catégorielles: luminosité, mise en ordre du monde et dimensionnement (rapports d'échelle)⁵.

Le couple fondateur est ici celui qui existe entre un microcosme et un macrocosme, l'œuvre d'art et le cosmos. Ce couple, qui fut l'une des clés de la philosophie de la Renaissance (*cf.* Cassirer, 1983), constitue une récurrence thématique dans l'histoire de l'architecture en Occident. Ce fut par exemple le cas, à la fin du XVIII^e siècle, avec les utopies de Boullée et de Ledoux; c'est le même thème que l'on retrouve au XX^e siècle dans les architectures élevées à la puissance de la Métropole (chez les expressionnistes allemands, Le Corbusier, Wright, ou le groupe anglais Archigram). Ce couple fondateur renvoie à des dimensions (l'échelle) dont les rapports qualitatifs précèdent toute forme de quantification numérique (ainsi, chez Francesco di Giorgio, la superposition du corps vitruvien et du plan de l'église «sur-dimensionne» le premier en «sous-dimensionnant» le second, permettant de les rendre équivalents). Microcosme et macrocosme entretiennent un rapport d'isomorphisme, ou mieux, pour parler le langage de la topologie, d'*homéomorphisme* qui rend congruentes des choses distinctes (par leur taille indépendamment de leurs formes); le cas frappant est bien sûr celui de la carte de géographie qui *représente* le territoire; ils ne sont nullement identiques (sauf dans les utopies

borgesiennes) et cependant, à travers la première, je peux reconnaître les traits saillants qui caractérisent le second. C'est aussi le rapport entre la maquette et le bâtiment grandeur nature ou la pyramide et la montagne. Derrière ces rapports proportionnels (et inversement proportionnels), nous avons donc une homologie d'articulation qui permet par ailleurs une dissemblance morphologique (il n'y a pas de rapport direct entre les parties du corps et les espaces du bâtiment dans le cas évoqué à propos de Francesco di Giorgio).

Le dispositif va ainsi fonctionner comme un pantographe mental comportant des discontinuités morphologiques. Le monde du macrocosme, c'est celui de la sphère céleste (les astres, les étoiles au firmament); cela peut être le monde sublunaire des conditions atmosphériques (le vent, la pluie, les orages). En corrélation avec ceux-ci, nous avons les territoires dans leur vastitude (les *circumambulations* maritimes, les empires terrestres d'Alexandre ou de Gengis Khan). Bref, le territoire dans ses nombreuses modulations géographiques, depuis la maison jusqu'au pays, à la nation, au continent. Inversement, le microcosme, c'est le monde du petit (l'atome, le micro-organisme), mais également celui des objets qui nous entourent, ceux dont la taille ne permet pas à l'homme de «s'y loger». Le point zéro de cette échelle, là où les rapports s'inversent entre ce qu'est le territoire et ce qu'est l'objet, c'est ce qu'on peut appeler l'«échelle humaine» du corps propre; c'est lui qui représente l'étalon d'une distinction entre des rapports supérieurs (le vêtement, le siège, la maison) et des rapports inférieurs (l'enfant dans sa mère, l'aliment qui nourrit, le microbe qui infecte l'organisme). Bref, ce corps est traversé par une échelle de rapports dont il est l'index comme *hic et nunc*. Sa limite supérieure, son horizon mental, c'est le cosmos dont les limites se sont élargies au fur et à mesure de l'avancée de la science (par exemple, nous pensons désormais en termes de station orbitale, de télescope qui fouille les dimensions de l'univers jusqu'à ses confins). Inversement, sa limite inférieure, c'est l'atome démocratéen, le grain de sable, le virus

destructeur. Ainsi, à l'opposé diamétral de l'échelle humaine comme point de basculement entre les objets et les territoires, nous avons l'illimité (l'*apeiron* des grecs) où se conjoignent l'infiniment petit et l'infiniment grand.

Ce pantographe mental d'une mise en rapport, du corps, du monde, de leurs limites (supérieure et inférieure) peut être schématisé par un nouveau paradigme où la différence catégorielle sera entre ce qui est commensurable (donc assujetti à des proportions) et ce qui est incommensurable (par exemple, le fait qu'il existe des milliards de galaxies):

(iv) *Templum d'un rapport microcosme-macrocosme*

Méta-termes:

MT⁺: commensurable

MT⁻: incommensurable

Corrélatifs initiaux:

X: lieu de l'homme comme image en miroir de deux registres (qu'on peut illustrer par l'inversion algébrique entre X_n et $1/X_n$)

Y: microcosme comme limite inférieure d'une petitesse (l'atome)

Z: macrocosme comme limite supérieure d'une immensité (la sphère céleste)

Corrélatifs dérivés:

XY: l'univers des modèles réduits; la maquette pour le bâtiment grandeur nature, la poupée pour l'enfant; les cartes pour le territoire

YZ: l'infini (grand, petit)

XZ: l'univers des territoires (la maison, la ville, le pays, la nation)

Revenons à l'ensemble de notre schéma général (i) *supra*. Nous voyons que nos trois types de rapports (ii)-(iii)-(iv) interagissent afin de constituer un *univers de la représentation* dont participent les formes architecturales: la lumière peut être terrestre ou céleste, propre aux objets familiers ou être à la dimension d'un territoire (la ville illuminée); le feu peut être solaire, chthonien ou domestique (le foyer); inversement, il peut dévaster des régions entières. La mise en ordre du monde concerne à la fois celle du

territoire proche (la maison, les champs) et celle du cosmos où certains objets jouent le rôle de points de repère. Dans les mythologies traditionnelles, les hommes n'arrêtaient pas de circuler entre ciel et terre, montagnes et mers, entre mondes chthoniens et mondes apprivoisés. Bref, le dispositif que nous proposons, apparemment très simple, permet d'instancier des types de localisation à travers une mise en relation des échelles d'univers. L'ensemble de ces rapports participe, d'une façon ou d'une autre, de la *Weltanschauung* d'une époque historique (au XVIII^e siècle, ce fut par exemple l'avènement esthétique de ce qu'on a appelé le *sublime* identifié à la vastitude du monde comme manifestation sensible de la nature eidétique, profonde et secrète, des choses et que l'on retrouve, architecturalement, dans le cénotaphe de Boullée dédié à Newton).

IV. CORPS GÉOMÉTRIQUES

Il nous reste à définir une géométrie du lieu, soit la forme de ces objets architecturaux qui se prêtent à une mise en scène. Dans le champ analytique (i) *supra*, nous avons introduit ce thème à partir du rapport dual (par relation topologique dite d'Euler) entre les notions d'«enveloppes» et de «symétries»; ce n'est donc qu'à ce stade que les corps (phénoménologiquement constitués par la lumière, un matériau, une échelle de proportions) se traduisent en figures angulaires ou courbes; ces figures sont, soit closes (un cube peut être composé au moyen de surfaces pleines, trouées ou non par des ouvertures), soit ouvertes (le même cube est composé uniquement par les arêtes reliant les sommets).

D'un côté, la notion d'enveloppe signifie une étendue (ligne, surface, volume); de l'autre, celle de symétrie (bilatéralité, rotation, translation) évoque des axes ou des plans de réflexion. Plus généralement – et nous retrouvons là d'une certaine façon le programme euclidien – la déclinaison catégorielle que nous pourrions proposer retrouverait le sens généalogique d'une constitution de ces figures géométriques et, en particulier, celle des corps platoniciens qui ont joué un si grand rôle dans la pensée occidentale. Or, cette

pensée d'une géométrie architecturale, avec ses motifs de déclinaison et ses modes d'enchaînement, a joué un rôle très important chez L. Kahn (ses plans complexes, maisons ou palais, ne sont pas sans faire penser à des compositions héraldiques).

Ainsi, dans le monument tel qu'il fut proposé dans sa première version, nous pouvons parler d'une composition selon une grille *pure* avec son alternance de volumes pleins et d'axes vides, dessinant une figure gestaltique réversible. Par rapport à d'autres planimétries qu'il a réalisées (telle celle de la cité administrative de Dacca au Pakistan oriental), on ne peut avoir de figure plus simple puisqu'elle correspond à la répétition de la même cellule (le cube). Mais en même temps, cette figure «tient» l'ensemble (la composition n'est pas indéfinie; le vide qu'elle «creuse» n'est pas une vacuité incertaine mais renvoie à ce qui l'entoure)... Bref, Kahn, au terme de sa vie (comme le fit Loos avec son monument funéraire), est arrivé à une forme minimaliste de la composition architecturale.

Ainsi, le sens d'une géométrie doit être distingué de celui des formes naturelles en ce que cette Forme, représentée ici par les deux expressions opposées «enveloppes» et «symétries», constitue une dialectique où les termes de l'une répondent aux termes de l'autre. L'hypothèse sémiotique serait ici que la forme géométrique n'exprime pas nécessairement une unité naturelle (dont les cristaux sont l'exemple parfait) mais une dualité dialectique où l'architecture joue des rapports entre ces deux aspects complémentaires (d'ailleurs, ceux-ci sont dissociables matériellement dans la différence de déploiement entre planimétries et élévations).

Bien sûr, il existe des architectures dont le sens profond est l'assimilation de ces deux aspects dans une même figure; mais, justement, cette totalité formelle est typique de certaines conceptions centrées (le temple chez Alberti ou Bramante; pensez à l'église de Todi, à la villa Rotonda de Palladio; les palais et/ou églises métropolitaines de Boullée; etc.). Pensez, par contre, à la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier, au musée Guggenheim que Gehry vient de réaliser à Bilbao, où il n'y a pas de

correspondances directes entre les enveloppes et les symétries.

Plus généralement, nous dirons qu'il existe un décalage plus ou moins prononcé entre ces deux aspects, qui exprime du coup une tension dont l'espace architectural est la résultante. Il faudrait – ce que nous ne pouvons entreprendre, faute de place – ouvrir une nouvelle strate d'explication, introduire d'autres *templa* permettant de rendre compte de ce jeu dialectique entre symétries et enveloppes; c'est ce qu'on intitulerait les rapports de totalisation et de détotalisation de la Forme où la définition des corps géométriques n'est plus statique mais dynamique. Ainsi, dans leurs rapports morphologiques, nous aurions des croisements (interpénétration d'espaces), des altérations (cône tronqué, cube échancré), des variations (par reports plus ou moins altérés, par similitudes), des changements qui amènent des ruptures (ruptures de symétrie), des déformations à partir desquelles on peut sélectionner de nouveaux motifs, etc. Bref, toute une dialectique où la forme est la résultante d'un processus temporel d'élaboration. Cette logique serait ainsi sous-jacente à ce couplage entre symétries et enveloppes.

V. Analysons à la lumière de ces différentes considérations le projet de L. Kahn; comme nous l'avons dit, il exprime une symétrie parfaite: inscrit dans un carré virtuel, il est défini par les neuf stèles cubiques; nous avons une réversibilité totale entre les pleins et les vides qui renvoie à la notion de trame comme figure exemplaire de l'architecture moderne. Nous dirions de cette trame qu'elle est *réflexive*: elle n'est pas allégorique comme la trame de l'Escorial qui renvoie au gril de Saint-Laurent (allégorie religieuse); elle n'est pas utilitaire comme la trame indéfinie des implantations coloniales (la notion de «blocs») dont la ville américaine est l'image typique⁷; elle est une *image en miroir* d'elle-même et, de par son matériau, de par ses dimensions, nous dirions que le monument représente ce point zéro dont nous avons parlé à propos des rapports d'échelle (iv) *supra*. Elle est l'Idée d'architecture comme expression d'une autonomie par rapport à une

hétéronomie (l'allégorie, l'instrumentalisation), moyen terme fragile entre deux entreprises qui ont pour but d'aliéner la forme architecturale.

Enfin, je serai assez bref sur la présentation du dernier *templum* du schéma (i) *supra* que j'ai intitulé un «schématisme tectonique»⁸. De par sa position dans ce champ analytique, il en récapitule toute la problématique sous la forme d'«objets figuraux», soit l'apparaître architectural associant des phénomènes naturels (l'environnement, les matériaux), des rapports nature-culture (ordre et désordre, physique et symbolique) et la constitution dynamique de ces formes dont on a vu que l'enjeu géométrique représentait plus qu'une simple combinatoire formelle. Cet objet est véritablement une synthèse résultant de toutes ces formes sémiotiques en présence. Nous avons ainsi des figures comme corps, comme environnement; nous avons des ossatures au sens de formes qui soutiennent des enveloppes; nous avons des motifs géométriques qui représentent des motifs de composition; entre ces termes de base du *templum*, nous avons des moyens termes, en particulier la notion de trame (ou grille) sur laquelle nous avons tant insisté dans cette analyse du projet kahnien. La trame est ainsi un intermédiaire entre les motifs géométriques (d'où son caractère répétitif, son expansion indéfinie) et une structure comme dans le cas des assemblages poteau-poutre. Elle peut donc être autant un motif décoratif (comme dans les tissages) qu'une tectonique qui exprime la composition du rapport des forces répondant aux lois de la gravité (comme dans le cas du squelette animal). Or, dans le projet kahnien, il est difficile de répondre affirmativement sur la finalité de ce choix: la trame n'est évidemment pas un motif décoratif qui serait une sorte de «jeu architectural» (il ne s'agit pas d'un jeu mallarméen qui représenterait, comme dans le *Coup de dés*, une sorte d'errance cosmique, de rassemblement éclaté). La trame n'est pas non plus le support (sous-jacent) d'une édification comme dans le cas de la voûte gothique chère à Viollet-le-Duc. C'est une morphologie régie par des lois géométriques, peut-être par des lois arithmétiques (carré magique), qui est à elle-même sa propre fin.

VI. CONCLUSION

En composant cette étude, je me suis demandé si ce projet de L. Kahn pour un monument commémoratif de l'Holocauste n'était pas une réponse au Cénotaphe (1784) de Boullée commémorant la grandeur de Newton. En effet, il faut savoir que l'architecte a fait un texte de présentation à une exposition sur les «architectes visionnaires du XVIII^e siècle»: Boullée, Ledoux, Lequeu⁹.

Résumons brièvement le sens de cette architecture boulléenne: ce monument, en forme de panthéon, correspondait à une recreation du monde que son intérieur devait *simuler*. Il s'agit d'un formidable geste démiurgique où l'architecture s'égale au *cosmos* dans une atmosphère de *terribilità* (pour parler le langage de Michel-Ange); en effet, un feu y était suspendu la nuit pour symboliser le soleil, alors que le jour, il était éteint de façon à révéler l'illusion du firmament que produisait la lumière diurne luisant à travers le mur perforé de la sphère (on notera ainsi tout le jeu des inversions, nature-culture, jour-nuit, etc., dont nous avons débattu). Or Boullée exprime à sa façon l'*ethos* de la pensée philosophique du XVIII^e siècle, celui des *Lumières*, comme on l'a nommé; non seulement son architecture est contemporaine de Montesquieu et de l'*Encyclopédie* mais il en réinterprète esthétiquement la vision d'une nouvelle société.

Inversement, ne sommes-nous pas arrivés en cette fin du XX^e siècle à un moment de l'Histoire où ces Idées des Lumières, le progrès, la science, la démocratie, ont été mises en faillite dans les faits mêmes par les régimes les plus barbares qui soient puisque conscients de ce qu'ils faisaient? Je pense que ce monument kahnien répond à une méditation sur l'Histoire et sur l'Architecture en ce qu'il reflète des idéaux, des prises de position. Kahn est resté un architecte profondément rationaliste, issu d'une tradition allemande née avec le Bauhaus (Gropius, Mies van der Rohe), bien que le thème de la monumentalité, la récurrence des grandes *arkhè* historiques (issues de la culture romaine, par exemple, les forums, les aqueducs, les thermes) l'ait profondément «travaillé», comme s'il existait une pérennité de ces formes architecturales hors de toute

Histoire (la porte, la tour, la salle hypostyle) et qui correspondraient à des archétypes.

Dans son cas, il ne s'agit pas toutefois d'un « retour du refoulé », comme on l'a vu dans ce qu'on a appelé après lui le *postmodernisme*, véritable caricature des formes historiques, mais d'une synthèse assumée où la Monumentalité et la Modernité (la rationalité, la technique) se conjoignent. Or, pour répondre à Boullée qu'il admirait, Kahn a conçu ce monument comme un geste inverse de cette architecture démiurgique; il l'a voulue comme la persistance de l'Idée d'architecture – comme pour le citoyen, l'Idée de démocratie – sans parure, par cette seule présence de la trame comme structure confrontée aux Éléments cosmiques qui peuvent la dévorer. Kahn a signé ainsi son testament.

NOTES

1. Extrait du texte de présentation de L. Kahn, traduisant ces deux aspects du même projet, dans *Architecture d'Aujourd'hui*, n° 142, 1969, Paris.
2. Des expériences parallèles ont été proposées dans la sculpture minimaliste contemporaine, notamment par R. Morris dans *Mirrored Cubes* (1966-1996).
3. Cf. F. Varela, E. Thomson, E. Rosch, *L'Inscription corporelle de l'esprit, sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Seuil, 1993, p. 213sq; voir mon compte rendu de lecture paru dans la revue *Intellectica* 1996/2, 23, Paris, ARC/CNRS, p. 347-370.
4. Cf. V. Goldschmidt (1978), « Remarques sur l'origine épicurienne de la *prénotion* », dans *Les Stoïciens et leur logique*, Actes du colloque de Chantilly, Paris, Vrin, 18-22 septembre 1976.
5. La notion d'échelle est un des thèmes dominants de l'*architecturologie* de P. Boudon depuis son ouvrage (1971) *Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture*, Paris, Dunod.
6. L'ouvrage d'H. Weyl (*Symétrie et mathématique moderne*, Paris, Flammarion, 1964 [1942]), reste un classique en la matière.
7. Cf. mon article dans l'ouvrage collectif *American's dream* (1996: 21-43, sous la direction de J.-F. Côté, N. Khouri, D. Michaud), « Entre l'agglomération et le territoire: une décennie dans l'histoire de l'architecture américaine », Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
8. J'en ai proposé une analyse assez détaillée dans le vol. 23 n° 2 de *Protée* (1995: 24) à propos de la notion de style.
9. Cf. Sa préface dans *Visionary architects: Boullée, Ledoux, Lequeu*, par J.-C. Lemagny, University of St. Thomas, Houston, oct. 1967 à janv. 1968.

Du transformationnel dans l'art

[illegible]

Objets de transit

Objets de transit

mers, vagues qui fournissent dans les pays d'outre-mer et d'indes un dictionnaire, immenses gais brassant la mémoire du monde :

intreleiri ai povesti

munificēt cā cāsi.

ingue si... e ou se dercula fua e... possibie.

Le cours de la course la structure d'un homme
de culture... de nature...
un bon regard... monde de...
complexes.

édifice sseu

classe la classe... traces sur les faces de l'écu

elles appartenant à la culture du monde.
continuum poreux entre les lieux et les œuvres. L'apais-
couche d'air masquant le néant que l'art fût et recelât.
d'un même mouvement, tournant perpétuellement en re-
comme les roues d'un fuse autour de son axe.

Objets de transit

Objets de transit



Une présentation de Manon Blanchette

Le débat entre la théorie et la pratique se concrétise maintenant à travers une génération d'artistes-théoriciens. Sémioticiens de formation avec une pratique artistique bien ancrée dans leur processus de connaissance, les quatre artistes dont il est ici question ont tous un art empreint à la fois d'une passion pour la découverte et d'une solide théorie du langage. Les formes qu'ils utilisent sont multiples: installation axée sur le dessin explosif ou installation sculpturale, elles ont toutes le langage comme propos implicite; elles mettent en place un mécanisme qui tend à l'universel. Ces œuvres ont fait l'objet d'une exposition en novembre 1996 à la galerie de l'Université du Québec à Montréal.

François Chalifour

Artiste de l'installation, François Chalifour met en scène notre conception de l'art afin de la mettre en échec. N'est-ce pas d'ailleurs là le rôle primordial des artistes: nous permettre de nous redéfinir constamment. Qu'est ce que l'art? Au moment où des philosophes, des critiques et des historiens se penchent sur l'art contemporain pour constater son soi-disant échec, le travail de François Chalifour nous relance la question. Il existe en effet un art officiel, l'art en lettres d'or, celui qui s'expose et qui se prête à l'œil du critique averti. Il y a celui que l'on ne verra jamais et qui pourtant dénonce: je pense à l'art de l'Amérique du Sud entre autres. Il s'agit là d'un art où des vies ont laissé leurs traces en rouge, couleur du sang et de la torture. Il y a certainement l'art qui est dans celui qui le crée et pour qui il est essentiel, vital.

Pour sa part, François Chalifour a choisi l'art et celui qui le regarde comme objet de sa recherche plastique. L'éclairage de ses installations est la métaphore de notre propre interprétation et des éléments qui la guident. Atmosphères changeantes tout comme notre point de vue sur l'œuvre, ses espaces imprécis suggèrent la multiplicité des conceptions de l'art. Ils suggèrent également qu'il n'y a pas de vérité, sauf celle qui habite momentanément celui qui regarde l'objet d'art.

Il faut cependant être critique, nous dit également François Chalifour dans ses installations. Car le regard ne peut-il pas nous tromper? La magie du moment cache une réalité tout autre lorsque la lumière découvre les détails. Les matériaux vils sont-ils transmués en matériaux nobles? Par nobles, il faut entendre ici nobles au regard du critique ou de celui qui regarde et tente de s'appropriier l'œuvre, de se nourrir d'elle.

Par ses installations, François Chalifour nous confirme le rôle d'alchimistes que les artistes se doivent de jouer auprès de nous. En fait, pour lui la nature du matériau n'a plus aucune importance car elle cède la place à l'événement, à l'invisible se matérialisant dans la matière.

Page de gauche : Dessin collectif de François Chalifour,
Christine Palmiéri, Anne Thibault et Manon Thibault.
Encre sur papier, 1998, 60 x 45 cm. Photographie : Guy l'Heureux

Christine Palmiéri

La forme artistique qu'a choisie Christine Palmiéri est celle de l'installation, une installation qui implique obligatoirement le sujet qui regarde tellement le format est grand. Forcés de pénétrer dans l'espace pictural même, par l'effet de transparence, nous habitons là, le temps de faire le lien entre les différents univers que nous propose l'artiste. Le texte interpelle notre connaissance et notre disponibilité... car, au-delà de ce qui est offert au regard, au-delà des sujets, il est question d'interrelation.

De fait, les œuvres de Christine Palmiéri sont le résultat d'une réflexion théorique très rigoureuse qui veut bien saisir l'essence du *Faire*, du *Voir* et du *Dire* et dévoiler leur dialogue. Terrains de résorption des paradoxes, les œuvres plastiques sont en effet le territoire du choc d'univers tous aussi intenses les uns que les autres: une poésie qui accroche virtuellement le corps pour l'égratigner au passage, des images qui agressent le regard par la violence de la trace et par les sujets, une pensée qui plonge dans les profondeurs du sens et de son mécanisme sont autant de composantes qui agissent ici ensemble et arrivent à l'harmonie.

Le spectateur – élément fort important de toute la démarche de Christine Palmiéri – joue ici un double rôle. Il est celui qui opère cette fusion des langages à travers leur manifestation phénoménologique et il fait aussi partie de l'œuvre puisque le propos inclut la réception de l'œuvre et ce que l'on en dit à travers le discours. Si l'installation de Christine Palmiéri est complexe par l'hétérogénéité de ses éléments, l'objectif qu'elle vise est une entreprise analytique rigoureuse qui laisse pourtant une place au dévoilement de l'intime. Car aussi théorique que puisse être une œuvre, elle laisse toujours paraître une dimension invisible du créateur. La théorie dans son application visuelle fait naître toutes sortes d'états dont celui de l'éveil. La stratégie que privilégie Christine Palmiéri pour arriver à mettre en action cette fonction de l'œuvre d'art est celle d'une certaine cruauté. Une cruauté liée à la rigueur, dirait Antonin Artaud. Une cruauté qui confère également à l'œuvre le statut de *lieu magique* où les paradoxes sont libres de coexister.

Anne Thibault

Peintre et théoricienne, Anne Thibault est explicite dans ses préoccupations. Elle s'intéresse à l'œuvre d'art comme lieu de l'expression d'un fragment de soi. Tout comme Manon Thibault et François Chalifour, Anne Thibault met l'accent sur la relativité de la connaissance d'une réalité. Si la nouvelle physique nous avait enseigné il y a plus de dix ans que le simple fait de se pencher sur un objet d'analyse en changeait considérablement les composantes, de la science à l'art, il n'y a qu'un pas. Paul Watzlawick, thérapeute, psychologue et surtout chercheur au Mental Research Institute de Palo Alto en Californie, nous confirme pour sa part qu'il y a bien autant de réalités qu'il y a d'individus. Par sa peinture, Anne Thibault illustre justement l'une des grandes préoccupations de ce théoricien, à savoir qu'il existe des états de confusion favorisant une nouvelle prise de conscience de la réalité.

D'un côté, une peinture narrative rendue selon les règles d'un art classique. Une figuration dont le sens côtoie l'allégorie. De l'autre, une peinture citation sur le mode de la copie. Une toile volontairement placée dans le sens contraire. Élément perturbateur, la peinture de Cézanne par exemple fait écran au sens. Laisse à lui-même, le spectateur cherche une logique, tente de résoudre l'état de perturbation dans lequel cette opposition le plonge. L'œuvre est-elle muette ou ouverte? Du déplacement naît

une seconde œuvre où le sujet de l'œuvre devient motif, prétexte à la verticalité et aux rondeurs par plan.

La peinture d'Anne Thibault n'est pas innocente, elle est stratégique et théorique dans ce qu'elle démontre par rapport à la nécessité de s'investir comme spectateur lorsque l'on regarde une œuvre. Le diptyque met en scène des univers qui prennent vie dans le processus d'interpellation de chaque spectateur. En ce sens, toute interprétation est unique et partielle. Tout ne sera jamais dit.

Manon Thibault

On pourrait dire de Manon Thibault qu'elle porte en elle le centre de toutes les résolutions. Son cerveau fonctionne par oppositions, par paradoxes. En cela elle se propulse vers l'inconnu en quête d'une nouvelle harmonie. Par ses œuvres, Manon Thibault nous propose ainsi des univers de natures différentes qui font davantage que cohabiter; ces univers dialoguent entre eux sous nos yeux. Ils vivent.

Sans jamais se confiner dans une discipline, Manon Thibault vit également le début et la fin des choses. Je me souviens encore de sa mise en scène du corps, de 1982, au Musée d'art contemporain de Montréal, une mise en scène sans séduction qui plongeait au cœur de sa recherche cosmique. Artiste de l'installation, Manon Thibault devint, à cette occasion, danseuse, chorégraphe de sa propre recherche, de sa propre position dans l'univers des gens, des idées et des choses.

En dehors de ses œuvres – du moins en apparence –, Manon Thibault s'interroge sur des données philosophiques telles que la « permanence » et le « mouvement ». Alors que certains nous enseignent que dans la saisie d'une permanence vit le changement, Manon Thibault amorce le propos de son œuvre, *Fragment d'un rictus*, en sens inverse. À partir du mouvement émergeant sous notre regard, l'artiste préfère en effet nous confirmer la permanence. En y pensant bien, je vois là une très grande leçon d'humilité. Les individus se déplacent lentement comme les escargots: que d'efforts pour se convaincre de leur propre existence. Par strates, les pôles actifs d'oscillation de notre vie nous sont exposés. Langage, codes, univers qui se détruisent mutuellement, voilà l'alphabet qu'utilise judicieusement Manon Thibault. Or, poète de l'image, elle donne vie, elle donne la vie à des univers qui devraient se repousser. Manon Thibault traverse l'impossible en mettant celui-ci en scène. Par cette stratégie, elle nous fait entrevoir une parcelle de liberté.



François Chalifour, *L'Œuvre mise en mo_t par son créateur même*, médiums mixtes, 1996.



L'Œuvre mise en mo_t par son créateur même

M'adressant directement au mot ART, je cherche à évoquer d'emblée le statut de la configuration des éléments posés sur le plancher et les murs de la galerie. Le caractère vil des matériaux s'en trouve-t-il anobli, le sens de l'intervention éclairé? Le regardant comme moi-même sommes appelés à participer à une démarche « instaurative », une sorte de dialectique spiraloïdale, où tout compte: l'environnement, l'éclairage, la déambulation, les qualités des matériaux, la référence à la « mise à mot », dont l'œuvre pourrait être ici le véhicule.

François Chalifour et M. Girard, *Coin de fuite* (détail),
médiums mixtes, 1996, 10 x 12 x 20pi. Photographie de l'artiste.



La structure du mot visuel ART se retrouve dans les trois sculptures composant l'installation. Elles rappellent l'atelier et la nature, leur propre source. Une projection de filtres colorés changeant continuellement provoque des atmosphères diverses et théâtralise le tout quand l'ombre du visiteur se mêle aux ombres des structures de l'œuvre elle-même.

François Chalifour

Christine Palmiéri, *Les Dieux sont ici nulle part*,
médiums mixtes, 1996, 220 x 650 x 450 cm. Photographie: Guy L'Heureux.



Les Dieux sont ici nulle part

Imaginons un instant les pages d'une encyclopédie faisant tourner celles d'une bible, brassant la pensée poétique et scientifique dans une dialectique d'enrichissement mutuel, chacun des deux livres étant la mémoire de l'autre, volumes vivants et infinis qu'on ne peut refermer parce qu'en continuelle mutation, sans origine ni fin, le signe et le référent s'y montrant en évolution constante.

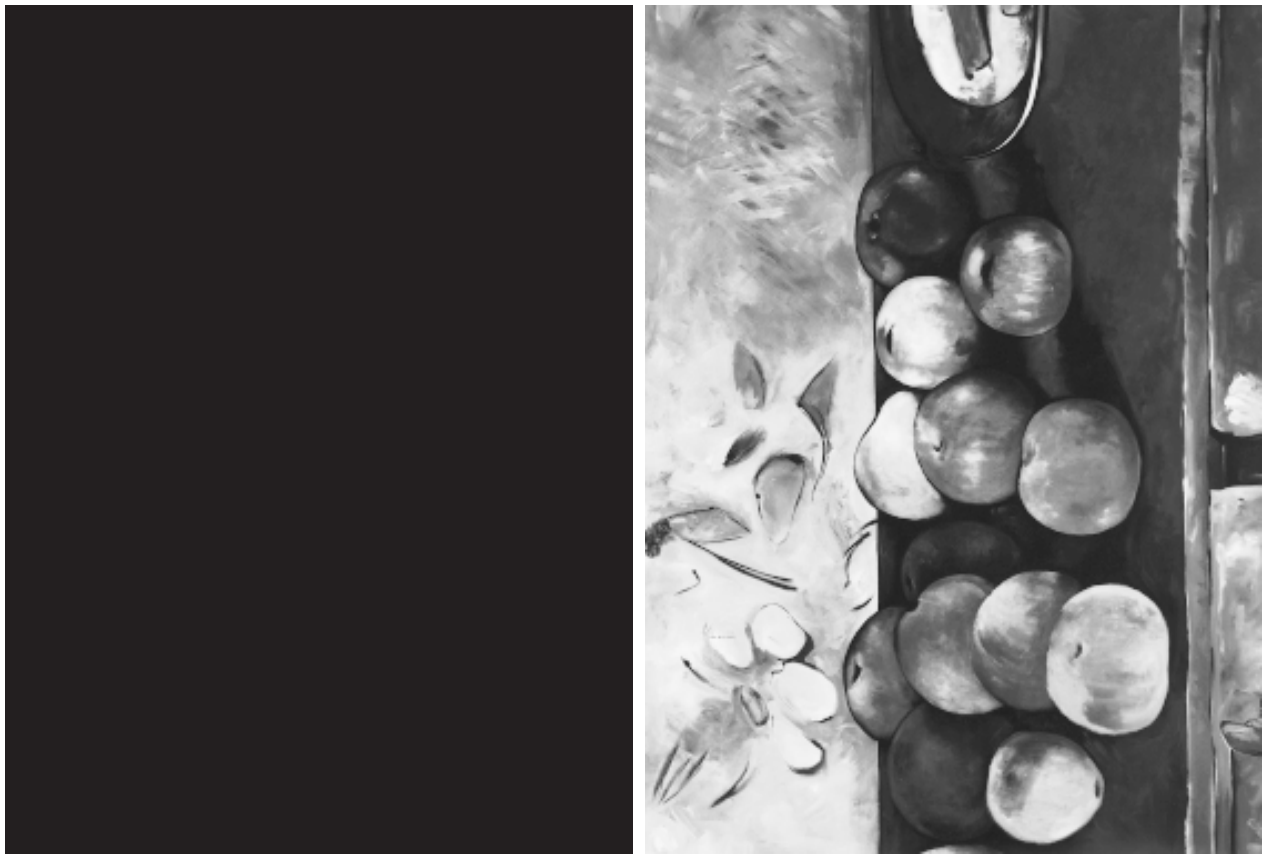
Christine Palmiéri, *Le Crache-cœur*,
médiuns mixtes, 1995, 200 x 120 x 50 cm. Photographie : Guy L'Heureux.



L'art est icône sans objet « réel », il est l'icône de l'irréalité de l'objet masquant inéluctablement son absence. Dans l'installation, le sens émerge des qualités sensibles, plastiques, de l'interaction, de la mixité et de l'hybridité des différents modes de représentation et déborde infiniment le contour apparent des figures iconographiques dans lesquelles on enferme symboliquement le souvenir, les traces d'une existence.

Christine Palmiéri

Anne Thibault, *L'Objet de la théorie*,
acrylique sur toile non tendue, 1996, 214 x 306 cm. Photographie: Guy L'Heureux.



L'Objet de la théorie

La peinture peut prétendre à l'expression partielle et partielle d'un fragment de soi visant une certaine connaissance d'une réalité sans cesse altérée par la perception que nous en avons.

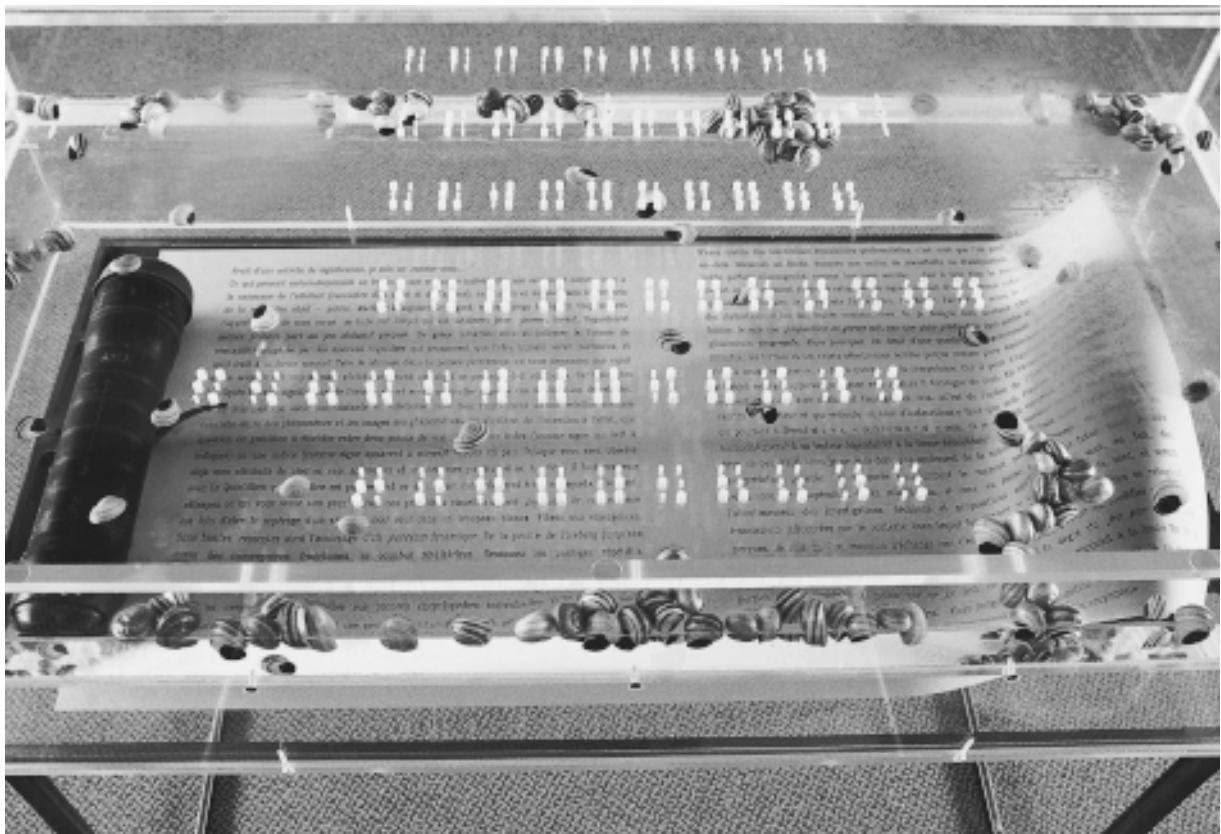
Anne Thibault, *Jaune, le chien des Ménines*,
acrylique sur toile non tendue, 1997, 213 x 156 cm. Photographie: Guy L'Heureux.



Les divers éléments de mes tableaux – les motifs, les emprunts, la touche, l’organisation, la structure, la composition et les personnages même – PARLENT d’art dans l’espace et dans le temps du quotidien. La peinture et son histoire s’immiscent dans la couleur locale, dans la lumière de la ville, dans les déplacements du pinceau, dans la maison de ma mère, dans le jardin d’à côté, dans l’escalier qui mène au métro, dans l’ordre des choses, ici et maintenant.

Anne Thibault

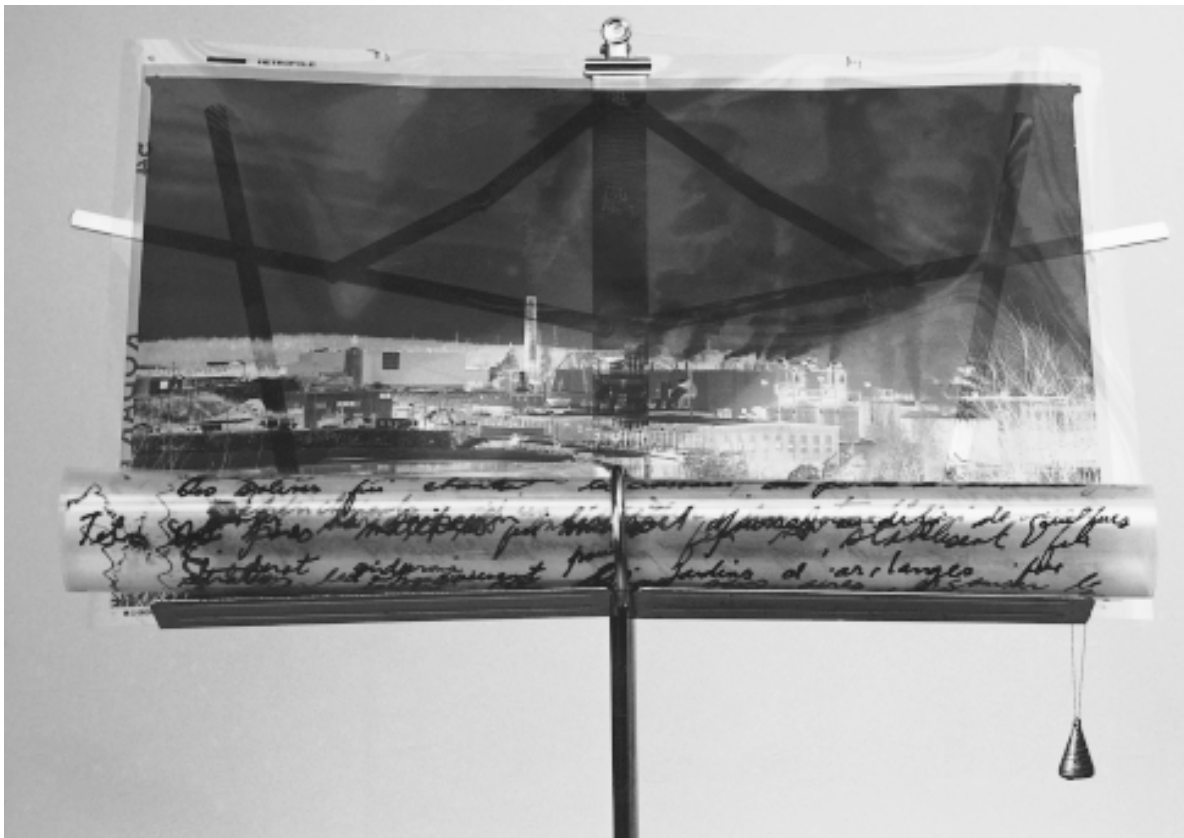
Manon Thibault, *Fragment d'un rictus*,
médiums mixtes, 1996. Photographie : Denis Bernier.



Fragment d'un rictus

Le *leitmotiv* de cette escargotière a comme origine le désir d'édifier une sorte d'interstice *in vitro*, convergence de différents aspects perceptifs antinomiques : l'intériorité, l'extériorité, l'aveuglement, le déchiffrement, l'involution. Espèce de laboratoire où sont stratifiés par transparence – entre lame et lamelle – des indices transitionnels. Or, le mot, l'objet virtuellement en incubation et sous observation évoque l'espace d'une catalyse. Tel un axe d'échange porteur d'une goutte de liberté, d'une apparence de mouvement et d'une certaine permanence qui colle à la peau.

Manon Thibault, *Carrousel n° 16* (détail),
médiums mixtes, 1993, 50 x 50 x 150 cm. Photographie: Denis Bernier.



L'organisation spatiale de ces réalisations accentue la notion de séquence par une mise en scène sérielle de boîtes, de tiroirs, de présentoirs ou de variations totémiques. D'étal en étal, les dispositifs scéniques font figure de réceptacles. Jonchant le sol, ils tracent une cartographie d'un lieu, d'un habitacle ou d'une embarcation.

Manon Thibault

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Manon Blanchette est historienne de l'art, auteur, critique et chercheur diplômée de plusieurs universités dont l'Université Concordia et l'Université de Montréal. Après avoir occupé les postes de conservatrice de la Walter Phillips Gallery à Banff en Alberta, de conservatrice en chef du Musée d'art contemporain de Montréal et de conseiller culturel à l'Ambassade du Canada à Paris, Manon Blanchette est directrice des communications et du marketing au Musée d'art contemporain de Montréal depuis plus de quatre ans. Appelée à donner des conférences comme gestionnaire, elle collabore également à la rédaction de catalogues à l'étranger, tout particulièrement en France et en Italie. Elle est présidente du Centre de musique canadienne depuis 1993. Depuis septembre 1997, Manon Blanchette est inscrite au doctorat en étude des arts à l'Université du Québec à Montréal.

François Chalifour est enseignant à l'Université du Québec à Hull. Aux étudiants de niveau baccalauréat, il donne les cours « Couleur », « Sculpture », « Dessin ». Chercheur au doctorat en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal, il a complété un baccalauréat en arts plastiques à l'Université Laval et une maîtrise à l'Université du Québec à Montréal. Parmi ses expositions solos, mentionnons, en 1997, « Chemin de Croix » à la chapelle du Sacré-Cœur de la Basilique Notre-Dame et, en 1994, « Les Danaïdes » au Centre d'expositions de Mont Laurier. François Chalifour a également participé à de nombreuses expositions collectives dont « Objets de transit » et « Symbiotique », respectivement à la galerie de l'UQAM et à la Chambre Blanche à Québec, en 1996, et « Quand le livre devient œuvre d'art, le livre d'artiste : tendances actuelles » dont la conservatrice était Sylvie Alix pour la galerie Hamel-Bruneau à Sainte-Foy en 1995. Les collections suivantes possèdent des œuvres de l'artiste : Centre d'art de Baie Saint-Paul, le réseau des Bibliothèques nationales du Québec, et la ville de Saint-Bruno. François Chalifour a également collaboré à la revue *Numéro*.

Christine Palmiéri partage son temps entre Paris et Montréal où, après avoir complété sa scolarité au doctorat en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal, elle poursuit ses recherches dans le cadre du doctorat en études et pratiques des arts. Artiste plasticienne et poète, Christine Palmiéri a participé à plusieurs expositions de groupe dont les principales sont : en 1996 à la galerie Graff (Montréal), en 1987 au Musée du Québec (Québec) et à la galerie de l'Espace Go (Montréal), en 1986 au Musée des Beaux-Arts (Montréal) et en 1985 à la galerie Optica (Montréal). Parmi ses expositions solos, mentionnons en 1996 à la galerie de l'Université du Québec à Montréal, en 1995 à la salle d'exposition du Gesù (Montréal) et à la galerie 101 (Ottawa), en 1985 à la galerie 431 Westbroadway de New York. Auteur et muraliste, Christine Palmiéri participe également à de nombreux ouvrages sur l'art et en a conçu les couvertures. Mentionnons sa participation aux revues *Protée*, *Liberté*, *Vie des Arts* et *Esse*.

Anne Thibault complète actuellement un doctorat en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal. Elle a à son actif plusieurs expositions, dont une exposition solo à Alma en 1991, une participation au Symposium de la jeune peinture de Baie Saint-Paul en 1994 et une exposition solo à la galerie d'Outremont en 1997. De 1989 à 1994, Anne Thibault était membre du comité de rédaction de la revue *Esse art et opinion*. En 1996, elle participe à un échange entre le Mexique et le Canada et se rend à Mexico afin de réaliser une œuvre « in situ ». Les œuvres d'Anne Thibault figurent entre autres dans les collections de Loto-Québec, du Centre d'art de Baie Saint-Paul, de Langage Plus à Alma et de collectionneurs privés.

Manon Thibault travaille comme artiste multidisciplinaire depuis plus de vingt ans. Elle est inscrite au doctorat en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal et ses œuvres ont été présentées lors de plusieurs expositions solos, dont *Souffles* au Musée d'art contemporain en 1982. Depuis, elle a multiplié les expositions de groupe. Mentionnons entre autres plusieurs participations à la galerie La Centrale et à la galerie de l'Université du Québec à Montréal. Manon Thibault a également produit des œuvres vidéographiques qu'elle a présentées en France, à Ottawa et à Montréal. Récipiendaire de plusieurs bourses du ministère de la Culture du Québec et du Conseil des Arts du Canada, elle est également conférencière.

L'IMAGE ET LE VERBE

L'IMAGE ET LE VERBE

GÉRARD BUCHER

*She (poetic imagination) turns bodies
to spirit by sublimation strange.*

Sir John Davies

En quelles circonstances pourrait-il nous être donné de revivre l'enfance (en nous) de la parole (et du silence)? Nous paraissions bien démunis certes pour concevoir (ou revivre) la genèse du langage qui précède tout ce que nous pouvons (ou pourrions) en *dire*. Et cependant la poésie (toute œuvre d'art) a précisément pour vocation de *proférer ce moment*, d'en prolonger l'unique *momentum*. Inséparable du feu secret de la métaphore au cœur du langage, c'est l'étrange prévalence de la littérature sur toute connaissance (de soi) qui doit être interrogée.

I. PROLOGUE : LE RÉCIT D'HELEN K.

Toutefois, pour envisager l'odyssée de l'*infans*, nous ne partirons pas d'emblée d'un texte répertorié au panthéon littéraire, mais d'un récit inclassable ayant précisément pour objet l'*ineffable*. Il s'agit du célèbre récit de l'initiation linguistique *in extremis*, à l'âge de sept ans, d'Helen Keller, la jeune Américaine aveugle, sourde et muette :

Nous [Helen et son institutrice Miss Sullivan] descendîmes le sentier qui menait au puits, attirées par l'odeur du jasmin qui l'environnait. Quelqu'un était précisément occupé à tirer de l'eau, et mon institutrice me plaça la main sous le jet. Tandis que le flot frais giclait sur ma main, elle épela dans celle restée libre le mot eau lentement d'abord, puis plus vite. J'étais immobile, toute mon attention concentrée sur le mouvement de ses doigts. Soudain me vint une prise de conscience voilée comme d'une chose longtemps oubliée, le frémissement d'une pensée reconquise et, d'un seul coup, le mystère du langage me fut révélé. Je connus que e-a-u signifiait ce je-ne-sais-quoi de merveilleux et de frais qui coulait sur ma main. Ce mot vivant éveilla mon âme, la baigna de lumière, d'espérance et de joie. Il la délivra ! Certes, il y avait encore des obstacles à franchir mais, le moment venu, ceux-ci pourraient être balayés.

Je quittai le puits avide d'apprendre. Chaque chose possédait un nom, et chaque nom engendrait une idée nouvelle. Comme nous regagnions la maison, les objets que je touchai paraissaient tressaillir de vie. Tout désormais était transfiguré par la vue étrange et neuve qui m'était venue.

(H. Keller, 1991 : 40-41, traduction modifiée)

Le seul auteur qui à ma connaissance ait interrogé le récit d'Helen K. d'un point de vue proprement philosophique en tant que saut de *l'infans* et déjà comme scénographie possible du passage de l'animalité à l'humanité est Suzanne Langer (1957). Pourtant, même si l'approche de Langer est éclairante quand elle ébauche une analyse comparative entre la sémiotique de l'animal et celle de l'homme (par l'étude contrastée des notions notamment de *signal* et de *signe*), son enquête *perd de vue*, avec l'ensemble de la tradition métaphysique, la dimension proprement «ontologique» (et historique) sous-jacente à tout apparaître sensé du verbe. Dans *Philosophy in a New Key*, le langage est conçu en effet seulement comme un *instrument* de communication manié par un sujet *déjà* maître de sa pensée ou d'une représentation du monde.

Pour percevoir le mystère de «l'explosion dans les ténèbres» (Baudelaire) qui intervient pour Helen K. le 3 mars 1887, nous devons préciser d'abord quelques-unes des circonstances qui précédèrent l'événement. C'est à l'âge de 19 mois, à la suite d'une grave maladie, que l'enfant était devenue aveugle, sourde et muette: jusque là, son développement avait été normal. Dès le stade du babil, l'enfant avait d'ailleurs manifestée une certaine précocité:

A six mois, ô merveille! je bégayais déjà dit-on: «How d'ye?» et un jour j'attirai l'attention de tous en criant: «Tea, tea, tea!» presque distinctement. Après ma maladie, je me rappelais encore un des mots que j'avais appris pendant cette première période de mon enfance, c'était «water» et, ayant oublié tous les autres, je bégayais encore «wah-wah», et je ne cessai de prononcer ainsi le mot qu'après avoir appris à l'épeler. (H. Keller, 1991: 18)

Durant les cinq années et demie de sa «réclusion» dans le silence et la nuit, l'enfant avait cependant préservé (ou développé) quelques formes rudimentaires de communication avec son entourage. Elle parvenait à marquer l'assentiment ou le déni, l'invite ou le refus au moyen de divers gestes ou mimiques:

Je me rendais compte, d'une façon générale, de ce qui se passait autour de moi. À cinq ans j'appris à plier et à ranger le linge blanc qui revenait de la buanderie, et j'y reconnaissais tout ce qui était à mon usage. En palpant les vêtements que portaient ma mère et ma tante, je savais si elles allaient sortir, et, invariablement, je demandais à les accompagner. (Ibid., p. 22)

Pourtant l'univers perceptif et expressif d'Helen restait limité à son environnement immédiat. Les appels à autrui ne pouvaient être *différés* ou *mentionnés* hors «contexte» et il n'y avait pas pour elle de connexion entre les événements, etc. Pourtant:

Bien des incidents de mes premières années, qu'aucun lien ne relie, sont [...] restés nets et précis dans ma mémoire, aiguisant mes sensations de cette vie silencieuse, sans but et sans lumière. (Ibid., p. 27)

Relativement à «l'ère nouvelle» intervenue à partir du 3 mars 1887, c'est avant tout une certaine évolution de l'ambiance affective qui doit être soulignée. Avant l'arrivée de Miss Sullivan, qui désormais tenterait de l'arracher à son esseulement radical, Helen venait en effet de traverser une longue période d'angoisse et de révolte consécutive à la prise de conscience de son infirmité (cf. *ibid.*, p. 23).

Pourtant, dès l'arrivée de Miss Sullivan, Helen est initiée au langage des aveugles par pression des doigts dans la main. Elle se prête d'abord de bonne grâce à ce qui pour elle n'est qu'un jeu et parvient rapidement à «orthographier» une dizaine de «mots» (tous dénués pour elle, cela va sans dire, de signification). Mais elle manifeste à nouveau sa mauvaise humeur quand l'institutrice exige que les mots *gobelet* et *eau* soient «orthographiés» correctement:

Impatiente des tentatives répétées de mon institutrice, pour me les faire distinguer, je saisis tout à coup ma belle poupée neuve et la lançai violemment contre le parquet. En sentant à mes pieds les fragments de la poupée brisée j'éprouvai une satisfaction amère, mais mon accès de colère ne provoqua en moi ni chagrin ni regret. Dans le monde de silence et de ténèbres où je vivais, aucun sentiment fort, aucune tendresse n'existait. (Ibid., p. 3940)

C'est précisément à cette «scène» que succède la promenade au jardin et la «révélation» de la divinité secrète – le langage – tapie au fond du puits (de l'âme de l'enfant). Nous discernons plusieurs traits qui concourent à son déclenchement. Notons d'abord que l'institutrice, loin de réprimander l'enfant lui *ouvre* les portes du jardin, c'est-à-dire l'invite à entreprendre la démarche «orphique» qui lui permettra de «s'enivrer de soleil» (Baudelaire). Arrivées au puits, sa maîtresse lui lance un appel *pressant* (elle trace le mot *eau*

«d'abord lentement puis plus vite») comme pour attiser le désir de *l'autre vie* qu'abrite *insciemment* l'âme captive de l'enfant.

C'est alors qu'éclôt soudain, au chiasme générateur de toute *différenciation*, un domaine insolite d'*entre-deux*. À la sensation de l'eau sur la main *répond* en effet l'attention aiguë portée au mot e-a-u épelée dans l'autre: il y a échange entre la *passion* du corps percevant et l'*action* de l'imagination soudain *éveillée* par le langage *in statu nascendi*. Tout bascule en effet lorsqu'une méta-phore fulgure entre une *esthesis* transfigurée (depuis la «chose» frappée de mort) et la batterie des traits regroupés en «monème». De la mise en *correspondance* de «réalités» hétérogènes, jaillit une intuition en soi *non visuelle* de l'eau *comme telle*, pour un esprit apte soudain à distribuer devant soi les «moments» de la pensée. Pour saisir (ou mieux comprendre) le *rapport* entre ce qui désormais fera office de signe et la «chose», tout est comme si l'enfant avait *imaginé* l'instance manquante de l'*idée* même (notons que le récit prend appui «tout naturellement» sur les vocables de «lumière» et de «vue», etc., les seuls auxquels la jeune fille aveugle puisse avoir recours). Corrélativement, il y a dénotation (comme disent les linguistes) mais, de fait, il y a *invention* de l'eau *en son être même*. Ainsi se réalise au «yeux» émerveillés de l'enfant: «la divine transposition du fait à l'idéal pour l'accomplissement de quoi existe l'esprit» (Mallarmé).

On peut admettre avec S. Langer que l'Événement réalise certes la mutation d'une sémiotique préalable (et donc la conversion du signal au signe), mais c'est alors hors de toute continuité perceptive. Car il y a syncope de la «vie» ou de toute «préconception» supposée. Pour que l'eau vive puisse jaillir depuis son au-delà fantomatique, il faut que la «chose» meure et renaisse. Au moment critique, l'eau change de «nature»: elle dis-paraît en l'afflux même de ce qu'elle est. Elle se fait «chose» anticipée ou re-connue («il me vint un souvenir imprécis comme de quelque chose depuis longtemps oublié») en l'éveil d'une conscience naissante *de soi*. D'une part, en effet, une «*idée mère*» éminemment féconde transproprie le monde, chaque chose palpée par l'enfant (grâce à la «vue» magique qui lui «vient») abrite désormais un *invisible* (ou un

intangible) esprit familier: «Tout objet avait un nom, et tout nom provoquait une pensée nouvelle». Nous assistons à l'éveil du «génie de l'analogie» (Mallarmé), à une formidable dilatation de l'âme.

Car c'est la naissance du sens de la *personne* qui se produit de manière concomitante. Le soulèvement de l'âme captive de l'enfant a en effet pour conséquence la découverte du sens moral (ou plus précisément du sens de la responsabilité ou de la faute):

En entrant, je me souvins de la poupée brisée. J'allai à tâtons en ramasser les fragments près de la cheminée et j'essayai, mais en vain, de les rapprocher. Mes yeux, alors, se remplirent de larmes, car je comprenais que j'avais été méchante et, pour la première fois, je connus le repentir. (Ibid., p. 41)

Tandis que le dessillement de «l'œil de l'esprit» suscite un désir impérieux de vivre:

Il eût été difficile de trouver une enfant plus heureuse que moi quand, en m'étendant dans mon petit lit, le soir de cette mémorable journée, je récapitulai les joies qu'elle m'avait données. Chose qui ne m'était pas encore arrivée, je m'endormis impatiente du lendemain. (Loc. cit.)

S'étonnera-t-on que cette épreuve du «premier commencement» ait tout naturellement été associée dans l'esprit d'Helen au récit de l'Exode:

[...] j'allais quitter la terre maudite d'Égypte et bientôt voir le Sinaï. Un pouvoir divin toucherait mon esprit et me mettrait en état d'en admirer les merveilles. De la montagne sacrée, une voix se faisait pour moi perceptible: «La Science est amour, lumière, vision sainte». (Ibid., p. 36, introd. au chap. IV)

Quoique les deux «scènes» soient fort éloignées, certes, tant du fait des circonstances que des conséquences, elles s'avèrent pourtant *comparables* par l'embrasement, au plus intime, d'une flamme d'apothéose: le brusque revirement d'une vie crépusculaire en *sur-vie du sens*. Dans les deux cas on note comment une *energeia* insoupçonnée jaillit d'une longue ascèse qui *rend attentif* soudain à un *complexe* de traces: aux traits discrets – décomposables et recomposables – d'une écriture ou d'une voix (ré)inventées.

Certes le saut de l'origine tel qu'il fut vécu par Helen K. ne saurait être extrapolé tel quel au plan du destin collectif: aucun mentor ne livra à nos

ancêtres le sésame de la communication linguistique et pas davantage son Événement redoublé et sublimé : la Révélation du Sinaï. Pourtant, le sauvetage *in extremis* de l'enfant aveugle, sourde et muette laisse entrevoir, tel quelque lointain reflet, la catastrophe sémiogénétique de la mort aperçue et niée, comprise et abrégée. Car au principe de l'intuition du *nom*, il fallut bien que la bête mystique subisse la double métamorphose de son incorporation funèbre et de son apothéose en *l'autre* (dans toute l'ambiguïté de ce possessif), c'est-à-dire que, transie par *l'invisible*, elle soit happée par le fantôme de soi projeté dans un « autre monde » (nous avons développé l'hypothèse ici évoquée dans *La Vision et l'Énigme* et dans *Le Testament poétique*). Pour que surgisse *l'idée in statu nascendi*, il aura fallu en effet qu'au travail de résorption (ou d'ingestion) du mort réponde l'hypostase de la voix : la naissance du chant à travers le souffle en nous de *l'autre* (c'est tout l'art). C'est ainsi seulement que purent s'ébruiter les premiers « phonèmes » : « traversés par les vastes éclairs d'un esprit [soudain] lucide » (Baudelaire).

II. À PROPOS DE CORRESPONDANCES

Dans son acception métaphysique la plus courante l'image vaut, on le sait, comme la reproduction *in absentia* d'une « chose » censée être disponible en présence. La conceptualité grecque (avant tout platonicienne) définit en effet l'image comme le reflet ou le simulacre tantôt véridique, tantôt trompeur, de ce qui est. Une telle conception paraît aller de soi, elle ne fait qu'un avec le « bon sens ». Pourtant, dans l'optique classique pointe déjà un doute relativement à la *poïesis* de l'image, c'est-à-dire à sa nature *créatrice* immanente à *l'apparaître* ou au *phénomène* comme tel.

Il s'agit de tenter de pénétrer le secret de cette indécision ou de cette ambivalence inhérente à toute conception phénoménologique et donc de préciser les raisons historiques de l'enfermement de la notion d'image ou d'imagination créatrice et de métaphore dans une conceptualité « objectivée » éminemment aporétique. Comment envisager « la mise en image » sous-jacente à toute prestation sensée ? Comment prendre le contre-pied de la conception métaphysique classique, c'est-à-dire tourner le regard vers le *verbe* qui

est l'envers de tout apparaître figuré ? Ces questions nous invitent d'entrée de jeu à prendre nos distances relativement à l'héritage grec et donc à interroger la dénonciation proprement hébraïque ou biblique des infléchissements idolâtres de l'image. Fondée sur l'exclusion de *l'autre*, nous admettons, dans l'optique judéo-chrétienne, que l'expérience de l'être-donné ou de l'être-jeté suppose la résorption idolâtre de la parole (ou en général du verbe) dans le champ d'une visibilité d'emblée fascinante ou grisante. Tout est en effet comme si le verbe avait toujours été *perdu de vue* au bénéfice de l'irruption coercitive, en dernière instance violente, d'une éblouissante idole.

Comment porter à la lumière, et mieux, à l'obscurité dégrisante du verbe, ce qui toujours fut refoulé dans la nuit de l'infigurable ? Comment accueillir la parole qui exige l'écoute de la *voix* étouffée de *l'autre* à la fois *en* nous et *hors* de nous ? Toutes les voies conceptuelles étant barrées, il n'est pour nous d'autre ressource que d'inverser le rapport de subordination habituel de la poésie à la pensée, c'est-à-dire – par-delà tout préjugé métaphysique – d'aller à la rencontre de l'œuvre littéraire en laquelle s'accomplit depuis toujours l'assomption d'un verbe non idolâtre. Loin d'engager un débat seulement théorétique sur ces questions qui tiennent au fondement de la rationalité même, nous devons nous mettre à l'écoute des puissances iconoclastes du Poème. Tenter de participer à la mise en œuvre *poïétique* inouïe de la parole par le Poème (qu'emblématisera pour nous ici *Correspondances* de Baudelaire), telle nous paraît être la seule démarche possible capable de bouleverser les conceptions phénoménologiques ordinaires et du même coup de relancer le projet de « l'ontologie radicale » que Heidegger conçut dans ses *Beiträge zur Philosophie* comme « re-quête plus originelle du premier recommencement » (*die ursprunglichere Wiederholung des erten Anfangs*).

Mais d'où vient la radicalité du Poème ? Nous dirons qu'elle concerne, par-delà même ce que Heidegger conçut comme le mystère (avant tout hellénique) de « l'éclaircie de l'être » ou de *l'aletheia*, la mise en œuvre de la vérité-du-verbe comme révélation de *l'autre*. Nous postulons que *Correspondances* instaure une coïncidence entièrement originale – proprement

démiurgique – du verbe et du monde dans l’horizon d’une mise en œuvre de la mort résurrectionnelle du sens même. Par-delà toutes les approches classiques, présocratiques ou platoniciennes, mais aussi toute visée (ou vision) judéo-chrétienne du Dieu-verbe, on admettra que le sonnet subvertit toutes les conceptions métaphysiques qui assignèrent un rôle subalterne ou ancillaire au langage, c’est-à-dire toutes les théories qui marginalisèrent l’imagination poétique ou la métaphore que Baudelaire qualifia de « mère du vrai » (*Œuvres complètes*, 1961 : 038).

En premier lieu, pour que le sens transfigure le monde, pour que la nature devienne le Temple de la parole, il faut (ou il aura fallu) que le corps de l’animal humain (la « nature » en l’homme même) subisse une sublime métamorphose unificatrice de ses sens. Toute *mise en correspondances* résulte de l’irruption, en soi contingente, de l’être-du-logos en l’homme et hors de l’homme (Heidegger a souligné que l’étymologie de *legein* renvoie précisément à recueillement). Or ce surgissement ne fit qu’un avec la métaphorisation intime des sens les uns par les autres. L’expérience transfiguratrice évoquée par Baudelaire dans « Tout entière » : « O métamorphose mystique de tous les sens fondus en un » ne ferait que traduire la transe sémiogène immémoriale de l’animal humain, toujours renouvelée en toute prestation poétique de la signifiante. La sourde naissance sur-naturelle dans notre gorge de la voix conditionna la métamorphose intime de nos capacités perceptives, de l’ouïr, du voir, du toucher, du goût et de l’odorat. Inversement, ce serait la *mise en correspondances* consciente des sens (avant tout du voir de l’image poétique et de l’ouïr-dire du verbe) qui rendrait pleinement signifiant, au terme d’un cycle de l’histoire, ce qui ne fut perçu d’abord que sur un mode mystique ou religieux comme : « confuses paroles [...] longs échos qui de loin se confondent ».

Baudelaire ne se serait donc nullement contenté de reprendre à son compte la vieille théorie spiritualiste de la synesthésie, comme le laissent entendre les critiques (cf. C. Pichois, 1975 : 839-847). Il l’aurait renouvelée de fond en comble puisqu’il met en lumière, en son foyer même, le drame de la *naissance poétique de la signifiante par la transe symbolique*

(c’est-à-dire la métaphorisation ou la mise en correspondance) sans cesse renouvelée *des sens ou du corps* de l’homme en l’Homme.

Or cette conception est analogue, à certains égards, à celle développée par Heidegger dans le chapitre V de *Le Principe de raison*, 1962. Par-delà toute référence au jeu de la synesthésie poétique, Heidegger rapporte dans ce texte la naissance de la pensée à la coalescence des deux sens du voir et de l’ouïr-dire, c’est-à-dire aux deux sens sémiophores (puisque le langage *se dit et s’écrit*) que mobilise toute expression linguistique : « La pensée est une saisie-par-l’ouïe, qui saisit par le regard. Dans la pensée, l’ouïe et la vue ordinaires s’évanouissent, parce que la pensée nous conduit vers une saisie par l’ouïe et le regard » (*ibid.*, p. 123). Or ce qui retiendra ici particulièrement notre attention est ce que l’auteur de *Sein und Zeit* énonce, dans la suite du texte cité, précisément à propos de l’œuvre génératrice de la métaphore :

Si nous concevons la pensée comme une sorte d’ouïe ou de vue, l’ouïe et la vue sensibles sont alors transposées et reprises dans le domaine de la perception non sensible, c’est-à-dire de la pensée. Pareil transfert se dit en grec metapherein. Pareille transposition est en langage savant une métaphore. C’est donc seulement en un sens métaphorique, figuré, que la pensée peut être appelée une ouïe et une saisie par l’ouïe, une vue et une saisie par la vue. (Ibid., p. 123)

Bien que le philosophe désigne ici le site d’une conversion métaphorique fondamentale du sensible au suprasensible, c’est-à-dire du « réel » censément prédonné à « l’idéal », il omet de mentionner qu’il y va nécessairement du dégagement de l’*humanitas* hors de l’*animalitas*, c’est-à-dire de l’accession de l’animal humain au langage (ou de la naissance de la voix et de la parole dans le corps – la gorge – de l’homme extasié). Cette question fondamentale, Heidegger l’envisagea pourtant furtivement dans les *Concepts fondamentaux de la métaphysique* (chap. III et IV) mais aussi dans deux passages brefs de *Lettre sur l’humanisme* (1964 : 57 et 139). Réciproquement, dans lesdits textes la métaphorisation sémiogène des sens est à son tour omise. On notera encore que dans le passage cité du *Principe de raison* la genèse de la pensée est conçue restrictivement dans son acception seulement

cognitive, elle n'est pas encore rapportée à la déflagration esthétique, éthique et «aléthique» de la signifiante comme telle.

Nous pressentons que le mystère de l'enfantement du sens concerne la puissance *d'assimilation inaugurale* (c'est-à-dire de mise en rapport et d'effraction, de *synthesis* et de *diaïresis*) dans la métaphore, ou de l'image poétique elle-même. Baudelaire associa, d'ailleurs, on le sait, dans plusieurs textes célèbres l'imagination, «la reine des facultés», à l'œuvre de la métaphore au fondement complexe ou déjà «textuel» de toute mise en correspondances: «L'imagination est la faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, *en dehors des méthodes philosophiques*, les rapports intimes et secrets des choses, des correspondances et des analogies» (*L'Art romantique*, à propos de Poe, p. 184, c'est moi qui souligne). Notons que Baudelaire suggère dans ce passage une supériorité de la création poétique sur la philosophie comme si: «l'harmonie [esthétique] était trop exquise [...] Pour que l'impuissante analyse/ En note les nombreux accords» («Tout entière»). Dans le «Salon de 1859», il va plus loin encore lorsqu'il affirme que l'imagination:

[...] *a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et dispersés, suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau.* (*Œuvres complètes*, 1961: 1037-1038, je souligne; notons que le verbe primordial n'est plus rapporté à Dieu mais à la *poïesis* anonyme de la métaphore)

Tout se concentre donc sur le secret du parfum qui, comme *métaphore de la métaphore*, ressource de l'imagination créatrice ou «image» *non visuelle* et *non idolâtre*, recèle le mystère trans-idéaliste et trans-matérialiste de «l'infini dans le fini» (*ibid.*, p. 1053).

Par la série des trois «comme» qui ponctuent le premier tercet (le sonnet dans son ensemble n'en compte pas moins de sept), Baudelaire évoque d'abord le parfum en sa métaphoricité seulement illustrative ou positive, voire innocente: «Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, doux comme les hautbois, verts comme les prairies». Le parfum est ici apparemment exempt de toute connotation impure ou dissolvante. Les trois sens qui sont tour à tour

évoqués: le *toucher*, l'*écoute*, la *vision* ne sont pas encore paradoxaux en eux-mêmes. Le velouté frais des chairs d'enfants, la douceur exquise du chant du hautbois, le vert lénifiant des prairies assoiffées de jour sont seulement positifs.

III. LAZARE ODORANT

Cette première touche jouissive et purement édenique contraste alors d'autant plus puissamment avec la noirceur paradoxale de ces parfums: «[...] autres, corrompus, riches et triomphants/ Ayant l'expansion des choses infinies». En eux s'incarne pour Baudelaire l'essence du parfum qui ne fait qu'un avec le paradoxe «infernale et divin» («Hymne à la beauté») de la poésie (ou de l'Homme) même. Car en l'exhalaison capiteuse de son intime altérité, le parfum est non seulement ambivalent – pestilentiel et suave –, il est – c'est cela qui enchante Baudelaire – la *métamorphose déjà sur-naturelle ou méta-physique de la puanteur cadavérique en bouffées d'immortalité*. Il est donc le *phénomène* par excellence (l'image non visuelle à la fois naturelle et surnaturelle) par lequel s'exprime face au néant:

[...] *cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au-delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau.*

(*L'Art romantique*, «T. Gautier», p. 247; dans ce passage célèbre où Baudelaire insiste sur la *méta-phore* poétique et musicale, on remarque combien c'est sa «soif» – son désir seul – qui en l'homme «prouve» l'immortalité)

Seuls en effet certains parfums et certaines saveurs proches, tour à tour abominables et sublimes, transfigurent la puanteur en émerveillement, la vie en survie du sens. En effet, ce que perçoivent les trois autres sens – le tact, la vue, l'ouïe – n'est pas en soi une épiphanie de la finitude, le résultat patent d'une transformation déjà *méta-physique* ou d'une *méta-phore* de l'horreur en sublimité. Le toucher n'est pas d'emblée agression et douceur, l'ouïe stridence et harmonie, la vision aveuglement et splendeur. Seuls

certains parfums et certains goûts appartiennent à la lignée des phénomènes duels ou paradoxaux qui furent de tout temps valorisés par les hommes. Le pourrissement et la germination des graines, certaines mues et métamorphoses animales, le produit de la fermentation, notamment de ces deux aliments en soi déjà symboliques que sont le vin et le pain. À cette liste on peut ajouter la mise en valeur mythique des cycles de la lumière et de la nuit (de la clarté et des ténèbres), celui de la lune certes, et plus particulièrement celui quotidien et annuel du *drame* solaire que Baudelaire valorisa exemplairement dans «Harmonie du soir» mais qu'évoque dans «Correspondances» même l'ample métaphore du second quatrain: «vaste comme la nuit et comme la clarté».

Si nous examinons à présent chacun des quatre parfums nommément désignés par Baudelaire dans l'avant-dernier vers du sonnet – «Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens» –, nous pouvons apprécier certes l'ample euphonie du vers, mais nous devons prêter attention surtout à d'autres considérations plus impératives. L'ambre gris et le musc sont des résidus ou des sécrétions d'origine animale dont l'insistante subtilité transcende tout relent de corruption. Pour ce qui est du benjoin, il s'agit d'une substance d'origine végétale essentiellement volatile et suave: «d'où jaillit toute vive une âme qui revient» («Le flacon»). Enfin, l'encens est le parfum par excellence puisque l'étymologie du mot *perfumare* renvoie à l'idée d'une consommation intégrale. L'encens doit en effet passer en fumée, son corps odoriférant doit être incinéré pour libérer l'âme têtue et légère qu'il recèle. D'où sans doute sa valorisation marquée par Baudelaire: «Lecteur, as-tu quelque fois respiré/ Avec ivresse et lente gourmandise/ Ce grain d'encens qui remplit une église» («Un fantôme»). Loin de dénoter quelque sensibilité olfactive spéciale, l'attrait singulier de Baudelaire pour le parfum concerne donc bien plutôt le pressentiment de l'extraordinaire secret symbolique qu'il renferme.

Car le parfum – «Lazare odorant» («Le flacon») – est dans la nature déjà l'expression du triomphe sur-naturel de la sur-Vie du sens sur la mort. C'est parce qu'il recèle en lui le secret d'une extase néantisante

qu'il peut renouveler incessamment – la diérèse nous comble – «l'ex-pan-si-on des choses infinies». De par sa consommation sans reste – puisque *corrumpere* c'est dé-composer ou briser entièrement –, il exprime «l'enlèvement de l'âme» (*L'Art romantique*, p. 187), «l'âme montée à son paroxysme» (*ibid.*, p. 264). Le parfum qui «extraï(t) la beauté du Mal» (préface des *Fleurs*) est donc la métaphore accomplie de la religion (et) de la poésie. Il rassemble et recueille souverainement ce qui déjà est *transi*, passé par l'anéantissement mortel: la voix poétique et le mort. S'il célèbre les «transports de l'esprit et des sens», c'est-à-dire la genèse des intuitions sensibles (et insensibles) par le truchement de la voix, c'est que le vocable «esprit» renvoie lui-même à *spirare*, au souffle, commun aux vivants et aux morts, c'est-à-dire à l'ambivalence première d'*anima* et de *pneuma*.

Rien d'étonnant donc que pour «le génie enfant», initié de tout temps au Drame résurrectionnel de la vie – «Tout enfant, j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires, l'horreur de la vie et l'extase de la vie» («Mon cœur mis à nu», *Œuvres complètes*, 1961: 1296), le parfum ait dû exprimer emblématiquement la dualité principielle – tragique et émerveillante – du Symbole (sous une forme en soi déjà non idolâtre ou éthérée). Au chiasme de la poésie et de la religion, le parfum laisse entr'apercevoir le saut de notre humanisation, il illustre la ressource de l'imagination créatrice qui «au commencement du monde, a créé l'analogie et la métaphore» («Salon de 1859», *Œuvres complètes*, 1961: 1037, je souligne). Il convient ici de marquer que cette dimension à la fois originelle et transcendante ne peut être éclairée pleinement qu'à la lumière d'une archéo-logie concomitante du *sacré* (notamment des rituels sacrificiels, funéraires, de possession, de purification etc.) et de la *voix* ou du *langage* (le parfum qui «libère une âme» infigurable est donc aussi l'emblème ou l'équivalent en soi du Poème tout entier).

Ainsi donc, si la Beauté chante et enchante, c'est qu'elle célèbre avec l'éveil de la voix la mutation sur-naturelle qui délivra (et ne cesse de délivrer) *les mots avec les morts*. Une voix plurielle et unique transit le corps tels «de longs échos qui de loin se confondent», elle suscite la vision de l'Absent, c'est-à-

dire la sacralité transcendante d'un verbe iconoclaste qui se confond ici avec la culmination (ou avec l'abîme) de l'art poétique. Or, pour mesurer pleinement l'innovation produite, nous devons revenir brièvement sur ce que Heidegger dit de la métaphore dans la suite du passage déjà cité du *Principe de raison*. Dans ces pages l'auteur de *Sein und Zeit* nous met en effet en garde contre le fait qu'au sein de la tradition métaphysique toutes nos conceptions concernant la métaphore sont nécessairement empreintes de... métaphysique:

Mais ici la remarque suivante suffira: Puisque notre entendre et notre voir ne sont jamais une simple réception par les sens, il ne convient pas non plus d'affirmer que l'interprétation de la pensée comme saisie par l'ouïe et le regard ne représente qu'une métaphore, une transposition dans le non-sensible du soi-disant sensible. La notion de «transposition» et de métaphore repose sur la distinction, pour ne pas dire la séparation, du sensible et du non-sensible comme de deux domaines subsistant chacun pour soi. Une pareille séparation ainsi établie entre le sensible et le non-sensible, entre le physique et le non-physique est un trait fondamental de ce qui s'appelle «métaphysique» et qui confère à la pensée occidentale ses traits essentiels. Cette distinction du sensible et du non-sensible une fois reconnue comme insuffisante, la métaphysique perd le rang d'une pensée faisant autorité. (Heidegger, 1962: 126)

Ainsi, la définition classique, disons aristotélicienne, de la métaphore serait-elle foncièrement solidaire de l'ensemble de la métaphysique. L'une et l'autre dimensions seraient dominées par une idée du «meta», de la «transe» ou de la «phora» qui serait à la fois tributaire des vieilles représentations idolâtres du divin, c'est-à-dire du mort transfiguré et de la secondarisation de la parole. L'auteur de *Sein und Zeit* soupçonne ici une fois de plus qu'un «oubli» fatal scella le destin de la métaphysique qui jamais ne put dissocier en connaissance de cause le sens et le sacré:

Il semble que jusqu'ici nous n'ayons pas suffisamment examiné ce qui constitue l'élément solaire de l'œil [entendons que reste inélucidé le travail de la métaphore au fondement de la rationalité même], ni le point de notre être où réside la force même de Dieu [entendons que nous n'avons pas encore radicalement démythifié, c'est-à-dire réduit à sa poétique

non idolâtre, l'idée archaïque, grecque et judéo-chrétienne de Dieu], ni la façon dont les deux se tiennent [entrent en correspondance] et nous dirigent vers un être plus profondément pensé de l'homme, lequel est l'être pensant. (Ibid., p. 125)

En tout état de cause, la conversion essentielle, sémiophore, du *voir* (idolâtre) au *dire* (poétique) qui permettrait de *produire* la Parole dans l'horizon de «l'absence d'origine» ne peut se concevoir sur un mode seulement cognitif. L'insigne prévalence de la poésie sur la pensée doit donner lieu en effet à une exploration archéo-logique du passé: avant tout à une esthétique (une célébration de la beauté) et à une éthique (étant admis que «Le poète [...] peut à sa guise être lui-même et autrui» («Les foules», Baudelaire insiste dans ce même texte sur l'impératif – immémorial et éminemment moderne – d'une essentielle coïncidence entre «poésie et charité»).

Car le Poème profère – il *dit* et *inscrit* – ce que n'auront pu connaître aucune approche rationnelle, aucun projet de savoir, aucune expérience de foi (puisque le travail de la métaphore s'efface alors dans quelque hypostase toujours déjà idolâtre de l'au-delà). Quand le Poème révèle le coup double de la métaphore, *en expansion* ou «horizontalement» (comme transport des sens générateur du sens), et *en projection*, c'est-à-dire «verticalement» (comme arrachement à l'animalité, mortification et animation spirituelle de la vie), l'Alliance symbolique renouvelée (l'*aletheia* générale explicitement scellée) entre la nature et le verbe nous (re)donne «le goût de l'infini» (*Les Paradis artificiels*). Si toute métaphore renouvelle l'éclair-de-l'origine (ou du défaut d'origine), il appartiendrait justement au Poème de récapituler glorieusement ce passé, de réaliser: «une explosion dans les ténèbres» («Le désir de peindre»). Notons encore qu'ici la *transe* ou la *phora* – le saut au-delà – précède cela même qui est transgressé. C'est en effet depuis la fiction d'un Dieu ou de ce qui subsiste de divin dans tout acte iconoclaste de nomination que peut être reconnu *a posteriori* le sensible «comme tel». Ce qui est donné aux sens est en effet pour l'homme toujours déjà informé par une intuition *infigurable* de l'au-delà. Ce serait cette Nativité métaphorique du

sens (ou de la *poïesis* des origines) que *Correspondances* révélerait ou porterait à son comble.

VI. LA RELIGION DE LA POÉSIE

Revenant brièvement sur l'exégèse du premier quatrain, nous constaterons combien les deux métaphores qui le ponctuent – «vivants piliers» et «forêts de symboles» – revêtent, dans le contexte historial que nous venons de dégager, une signification plus sublime. D'abord l'association des deux métaphores exprime bien plus qu'une simple analogie: les piliers ne sont pas seulement au temple ce que les fûts des arbres sont à la forêt. Car l'animation vitale des piliers qui «laissent [...] sortir de confuses paroles» dénote déjà en soi la puissance métamorphosante de l'inerte ou de la vie muette (la verticalisation de l'homme), immanente à la nature (puisque *natura* signifie «naissante»). Mais plus encore, ces métaphores, apparemment animistes, désignent d'entrée de jeu la force résurrectionnelle de la métaphore qu'illustre exemplairement la métaphore du parfum. C'est ici, bien au-delà de tout panthéisme, la dynamique de la «métaphore vive» (Ricœur) que célèbre *Correspondances* en une sublime «liturgie du verbe».

Le ministère du poète consiste en effet à produire la vérité, non comme adéquation philosophique de l'intelligible et du sensible, mais comme la mise en correspondance et en consonance *générale* ou l'exaltation esthétique et éthique *infinie* de la vie. De par le jeu d'une réversibilité essentielle qui commande tout le sonnet, c'est ici l'*infigurable* Parole, mystérieusement émanée de la nature, qui initie l'homme à son humanité même. L'homme est en effet seulement l'interprète (celui qui met en *correspondance* ce qui toujours déjà est *donné*). De même, des yeux s'ouvrent qui «observent l'homme», ce qui précisément lui octroie la capacité *poétique* de voir, partant d'épeler le monde: «Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes [...] une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer» («Salon de 1859», *Œuvres complètes*, 1961: 1044). Ainsi, l'homme mortel doit-il certes s'effacer, il «passe» mais ce passage l'initie à «La religion [du verbe qui] est la plus haute *fiction* de l'esprit humain» (*ibid.* p. 1045, c'est Baudelaire qui souligne).

Dans *Correspondances*, en effet, «l'expansion des choses infinies» ne (se) nomme plus Dieu: la scénographie allégorique du langage à l'état naissant se contente d'édifier le Temple du verbe (de susciter une conception, non pas *de* Dieu, mais *du* défaut de Dieu *dans* et *par* le Poème). Seule la métaphore récurrente des morts et des mots (du *spiritus* comme souffle et double fantomatique du divin, c'est-à-dire comme nature et comme temple), si magnifiquement condensée dans la métaphore-du-parfum, peut (ou pourrait) nous affranchir de nos longues obsessions idolâtres. D'ailleurs, le foisonnement mystérieux des «forêts de symboles» (forêt renvoie à *foras*, ce qui appartient à l'illimité «hors les murs») désigne aussi (puisque le Poème scelle l'alliance de la nature et de l'homme) la forêt des mythes. Le sonnet récapitule en effet allusivement les âges du monde, il cumule les mythes de l'histoire depuis les ritualisations primitives de la mort jusqu'à l'évocation résurrectionnelle – éminemment judéo-chrétienne – du parfum, en passant par les allusions aux cultes à mystères grecs (l'oracle de Delphes, les chênes de Dodone, etc.). Exerçant: «Ce charme profond, magique, dont nous grise/ Dans le présent le passé restauré!» («Le parfum»), le sonnet révèle de la sorte la *poïesis* de la religion sous-jacente à l'histoire. Au terme d'une anamnèse labyrinthique paraît la Vérité insigne (splendide et nocturne) des «correspondances» qui gisent ana-chronologiquement au cœur du temps (de notre passé, certes... et aussi de l'à-venir).

Prouver cette hypothèse, comprendre l'absolue rigueur du cheminement de Baudelaire dans *Correspondances*, puis par extension dans l'ensemble des *Fleurs du mal*, ce serait donc reconnaître la nouveauté radicale de sa poésie, s'il est vrai que selon Baudelaire la poésie doit: «cré[er] un monde nouveau, produi[re] la sensation du neuf» (*Œuvres complètes*, 1961, p. 1038). Nous comprenons mieux à présent combien il est nécessaire, pour lire *Correspondances* et relire l'ensemble des *Fleurs du mal*, de passer par les défilés d'une archéo-logie, c'est-à-dire d'éclairer la *poïesis* sous-jacente à l'histoire (au terme d'un vaste repérage anachronique et analogique, donc d'une lecture ana-chronologique des figures du sens dans le temps).

La Parole souveraine que le sonnet énonce comme cristal et rêve – « La poésie est quelque chose de profond et de miroitant comme le rêve, de mystérieux et de parfait comme le cristal » (*L'Art romantique*, *op. cit.*, p. 191) – se fixera enfin, pour nous, sur l'oxymore parfait qui résume le Drame de l'homme : « vaste comme la nuit et comme la clarté ». La tragédie solaire que la métaphore non visuelle du parfum (ou du parfum *comme* métaphore de la métaphore) rapporte au mystère de notre naissance mortelle par le *verbe* indexe ici la coïncidence oxymorique de tous les opposés : l'étranger et le familier, la lumière et les ténèbres, l'image et le verbe, le ciel et la terre, finalement la vie (la naissance) et la mort. Ladite métaphore laisse alors entrevoir aussi, par-delà le rêve romantique de la synesthésie fondatrice des sens (et du sens), le concours essentiellement poétique de tous les arts – des arts plastiques certes, mais avant tout de la musique et des lettres : « Comme de longs échos qui de loin se confondent/ Dans une ténébreuse et profonde unité ».

Quand la poésie (ne) parle (que) d'elle-même, quand elle n'a d'autre fin qu'elle-même, elle est une Épiphanie de la finitude qui révèle le fraying du logos *ex nihilo* : la prégnante *métaphore vide* qu'est le langage lui-même. Elle prouve alors paradoxalement, plus et mieux que jamais, combien : « Seule l'ivresse de l'Art est [...] apte [...] à voiler les terreurs du gouffre » (« Une mort héroïque »). On notera pour finir que l'abîme mortel transparaît jusqu'à travers l'amuïssement de la dernière syllabe du dernier mot du sonnet, puisque « encens » y rime avec « sens ». En une absorption (ou une sublimation ultime) qui nous comble, le sonnet tout entier s'essouffle (s'exhale) : il glisse vertigineusement au silence.

En dernière instance, aux confins extrêmes de l'histoire, tout aspire à « l'Harmonie du soir » que réalise l'unité des deux versants du symbole dont l'explicitation poétique consciente (dite et pensée) assouvit, sans l'apaiser, notre soif de comprendre. Comme l'a montré Heidegger dans *Qu'appelle-t-on*

penser (1973), on pourra dire alors que la poésie réalise, plus et mieux que la pensée, l'action de grâce : le *Gedank*. Elle a en effet pour vocation foncière de répondre à l'autre, de *correspondre* avec lui, c'est-à-dire de fonder abyssalement l'être-dans-le-langage. (La racine commune aux deux vocables – *spondere* – renvoie d'ailleurs à l'idée de promesse solennelle, comme dans « épousailles » qui partage le même étymon).

Une flambée poétique a seule vocation désormais d'éclairer (d'obscurcir et de rendre plus labyrinthiques) les voies de « l'autre monde » qui se confond, par-delà toute *connaissance* de l'image et du verbe, avec l'essence sur-naturelle non idolâtre de la métaphore (ou) du langage. Elle instaure le lieu et le temps utopiques d'une réconciliation *possible*. Au-delà de toute *catharsis*, une transe poétique dénuée de violence pourrait nous ramener chez nous, dans l'absolu dépaysement. Appartiendra-t-il au Poème de ranimer la vie quand le silence se fait sur tout ?

Une première version des pages du présent article consacrées à Baudelaire paraîtra fin 1998 sous le titre « À propos de *Correspondances* » dans la revue *Apprentissage/Développement* publiée par l'Instituto Piaget de Lisbonne.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BUCHER, G. [1989] : *La Vision et l'Énigme*, Éd. du Cerf ;
 [1994] : *Le Testament poétique*, Éd. Belin.
 H. KELLER, H. [1991] : *Sourde, muette, aveugle*, Payot (1904).
 LANGER, S. (1957) : *Philosophy in a New Key, A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Harvard University Press, 3rd ed.
 BAUDELAIRE, C. [1961] : *Œuvres complètes*
 Correspondance
 L'Art romantique
 HEIDEGGER [1992] : *Concepts fondamentaux de la métaphysique*, Paris, Gallimard ;
 Beiträge zur Philosophie
 [1973] : *Qu'appelle-t-on penser*, Paris, P.U.F. ;
 Sein und Zeit
 [1964] : *Lettre sur l'humanisme*, Aubier ;
 [1962] : *Le Principe de raison*, Paris, Gallimard.
 PICHOS, C. [1975] : *Notes aux Œuvres Complètes*, tome I, Paris, Gallimard.

VOIR, DIRE ET FAIRE: ÉTHIQUE DE L'ACTE CRÉATEUR DANS *TO THE LIGHTHOUSE* DE VIRGINIA WOOLF

PIERRE-ÉRIC VILLENEUVE

Dans la réflexion moderne et formaliste des années 20 et 30, la révolution poétique woolfienne est unique et sans équivoque. Chaque programme fictionnel inscrit une entreprise de déstabilisation du rapport entre la vision, la volonté de raconter et l'élaboration d'une pratique artistique. La radicalité de son aventure littéraire provient d'un travail de démantèlement en profondeur des structures langagières. Par ailleurs, loin d'être prisonnière de la destruction des modalités syntaxiques, comme Joyce dans *Ulysses* ou Ezra Pound avec *The Cantos*, Woolf désarticule subtilement les représentations de l'activité créatrice à l'intérieur d'une textualité méticuleusement contrôlée et soutenue. En effet, les mécaniques rythmiques de *The Waves* (1931) font foi de sa maîtrise et de son exploration des modes d'association linguistiques, tant par ses répétitions de la lettre que par les renvois en profondeur des registres stylistiques appartenant autant à la poésie romantique anglaise qu'à la tragédie shakespearienne.

Dans une étude antérieure, j'ai commenté l'importance de la publication de *A Room of One's Own* (1929) dans la mise en place d'une connivence entre la création artistique et l'aveu de soi¹. L'argument ultime de *A Room of One's Own* canalise un désir de faire advenir l'expérience de la création par la prise de parole, un souhait formulé *via* la célèbre allégorie de la Sœur de Shakespeare, comme en témoigne la fermeture de l'essai: «But I maintain that she would come if we worked for her, and that so to work, even in poverty and obscurity, is worth while» (1929: 103). L'importance accordée à cette problématique de l'aveu demeure inhérente à la *subjectivation* (Deleuze, 1986: 111), c'est-à-dire à l'acquisition d'une mémoire corporelle et intellectuelle qui ne soit pas d'emprunt. L'aveu de soi, ici articulé comme un produit de la vision et ses résonances dans la *fabrication* d'un univers pour la créativité, implique donc une éthique. C'est une conception de l'œuvre comme une révélation de soi que l'on verra s'élaborer dans la démarche artistique de la légendaire Lily Briscoe, peintre de l'élégie *To the Lighthouse* publiée en 1927, un roman qui a comme centre la remémoration, les déceptions qu'entourent les retrouvailles d'un lieu idyllique hanté par le souvenir, la mort et ses avatars. Ainsi, les rapports performatifs que Lily Briscoe entretient avec la réalité, véhiculés à travers la sensation visuelle, la prise de parole et l'action constitueront les trois axes

de la mise en scène d'une éthique du travail créateur. Il s'agit d'une réflexion qui laisse émerger une sémiotique immanente aux conceptions woolfiennes concernant le travail poétique, Woolf ayant largement théorisé non seulement les modalités de la représentation romanesque, mais aussi développé une épistémologie de la création littéraire, comme on le verra.

VOIR: LILY BRISCOE

ET LA DOUBLE CONTRAINTE DU REGARD

And that was what Lily Briscoe could not have endured. Even while she looked at the mass, at the line, at the colour, at Mrs Ramsey sitting in the window with James, she kept a feeler on her surroundings lest someone should creep up, and suddenly she should find her picture looked at. (p. 18-19)

Véritable mise en scène de l'acte créateur, par sa force de lecture qui neutralise la séparation de l'objet de la création d'un sujet², les dernières paroles réfléchies et aujourd'hui canonisées de l'héroïne de *To the Lighthouse* (1927) : « Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision », sont emblématiques de la première topique de mon observation de l'activité créatrice chez Woolf, celle du voir. La segmentation du roman en trois parties, soit en trois instances spatio-temporelles, cristallise les angles théoriques possibles entre une conception de la vision et les réalités d'un corps projeté à l'infini³. Certes, c'est dans cet espace d'oscillation entre la faculté de « voir » et sa réciproque dans l'« être vu » que Lily Briscoe, dans la première partie intitulée « The Window », définira un cadre nécessaire à la sédimentation des événements inspirant le souvenir pictural de Mrs Ramsay. C'est une démarche artistique qui procédera, d'une part, à une accumulation des formes, couleurs et lignes sur la surface du tableau en devenir, et d'autre part à un retour sur soi que provoque la représentation picturale de la chose vue, au fur et à mesure qu'elle émerge sur le tableau. C'est une dialectique impliquant une double contrainte du regard de l'artiste. La section IX de la première partie reflète particulièrement bien cette dualité opératoire au niveau de la composition textuelle

de la vision. Briscoe devient l'espace transitionnel d'un clivage entre ce qu'elle arrive à recomposer dans l'espace du tableau et les mouvements de la réalité changeante qui l'entourent:

[...] she was aware of someone coming out of the house, coming towards her; but somehow divined, from the footfall, William Bankes, so that though her brush quivered, she did not, as she would have done had it been Mr Tansley, Paul Rayley, Minta Doyle, or practically anybody else, turn her canvas upon the grass, but let it stand. William Bankes stood beside her. [...] «Someone had blundered».

Mr Ramsey glared at them. He glared at them without seeming to see them. That did make them both vaguely uncomfortable. Together they had seen a thing they had not been meant to see. They had encroached upon a privacy. So, Lily thought, it was probably an excuse of his for moving, for getting out of earshot, that made Mr Bankes almost immediately say something about its being chilly and suggest taking a stroll. She would come, yes. But it was with difficulty that she took her eyes off her picture. (p. 19)

Le paradoxe est méticuleusement démontré, particulièrement dans la superposition des indices de mouvements évoqués lors de l'arrivée de William Bankes, dont l'activité est opposée aux agitations du pinceau («so that though her brush quivered») et à la fixité du regard de la peintre sur son canevas : «she did not [...] turn her canvas upon the grass, but let it stand. William Bankes stood beside her. [...] But it was with difficulty that she took her eyes off her picture » (p. 19). Dans ce sillage, le champ visuel est interprété à la fois comme une injonction et une effusion, celles-ci renforçant le conflit identitaire de Lily Briscoe dans ses rapports à l'actualité de la toile.

To the Lighthouse illustre et confronte une théorie de la perception visuelle déjà proposée par la critique post-impressionniste de l'école de Roger Fry, historien de l'art parmi les plus influents de la première moitié du vingtième siècle et membre du groupe de Bloomsbury. Dans *Vision and Design* (1922), Fry suggère une conception de la séduction spéculaire qui fait apparaître la double contrainte liant le sujet à l'ontologie des objets. Son propos dans «An Essay in Aesthetics», publié originellement en 1909, indique

bien dans quelle mesure la perception visuelle de l'œuvre d'art émane d'une juxtaposition des effets de l'objet et de l'appropriation en couches successives de l'espace pictural par le spectateur⁴. L'architecture picturale de *To the Lighthouse* s'inscrit en continuité mais aussi en rupture avec cette production de sens accroché à la séduction spéculaire. Dans la section IV, au moment où l'on voit apparaître Mr Banks et Mr Ramsey en périphérie du canevas miroitant de Briscoe, sous l'indice répété, « someone had blundered » (p. 19), on fait l'expérience de l'irréalité de la référence visuelle. Plus radicalement, la perception visuelle qui revient à la lecture est assimilée non pas à la description du tableau en devenir, mais davantage à son cadre et à ses frontières. Le canevas impose un effet spéculaire se laissant découvrir à travers les objets qu'il évoque dans la narration, au fil de l'événement raconté par couches successives d'espace-temps. Woolf a saturé à son extrême, dans *To the Lighthouse*, sa conception du personnage comme un effet du visible. Lily Briscoe existe d'ailleurs à travers les couleurs et formes d'un tableau qui s'effrite au regard, à travers l'effet spéculaire qui la compose : « Then beneath the colour there was shape. [...] Such she often felt herself – struggling against terrific odds to maintain her courage; to say: "But this is what I see; this is what I see" [...] » (p. 20).

Notons par ailleurs le caractère hautement cinématographique de *To the Lighthouse*. La scène légendaire du « Bœuf en Daube », par exemple, se joint à la mise en scène d'un portrait de famille, tout comme le roman témoigne d'un agencement de motifs sémiotiques (« she took up the salt cellar and put it down again on a flower pattern in the table-cloth, so as to remind herself to move the tree », p. 73). La composition narrative s'ajuste aux multiples effets spéculaires évoluant autour des portraits décrits à la périphérie des sujets, ce qui est lucidement exprimé, en l'occurrence, dans le glissement sémantique du motif floral et de la salière qui met en relation la réalité et la vision artistique.

Le mouvement pictural, combiné à l'activité de la réflexion intérieure, différencie ce qui est vu de l'activité du regard, comme en témoigne cette scène intimiste entre Lily Briscoe et William Banks :

They both smiled, standing there. They both felt a common hilarity, excited by the moving waves; and then by the swift cutting race of a sailing boat, which, having sliced a curve in the bay, stooped, shivered; let its sail drop down; and then, with a natural instinct to complete the picture, after this swift movement, both of them looked at the dunes far away, and instead of merriment felt come over them some sadness – because the thing was completed partly, and partly because distant views seem to outlast by a million years (Lily thought) the gazer and to be communing already with a sky which beholds an earth entirely at rest. (p. 21)

C'est la juxtaposition du même motif narratif sur la spatialisation décrite du spectacle « vu » qui compose le portrait, voire le corps des spectateurs sans jamais le compléter. Cette spatialisation narrative procède par une assimilation générative de fragments textuels autour d'images récurrentes, dont les plus évidentes se situent dans l'axe isotopique du Phare, objet emblématique de la charge affective diffusée en jeux d'ombres et de lumières. L'effet des corps spatialisés investit l'exploration d'une *communauté de conscience*, dont témoigne l'utilisation des termes « *common hilarity* » et « *to be communing* » liant l'observateur (*the gazer*) et le spectacle, véritable évocation du travail d'appropriation en place entre les êtres et les choses. Il va sans dire que Woolf produit un agencement sémiotique qui rompt, dans l'intersubjectivité, le pacte référentiel présupposé entre le sujet de la connaissance et la réalité. Cet agencement sémiotique à travers le regard représente une dislocation du référentiel en fonction des secousses de la mémoire du corps, dans ses rapports à la création des langages sous la sanction de l'ordre symbolique. La section IX de la première partie, par exemple, dans la suspension d'une réflexion de la voix narrative sur le triangle affectif, qui joint Williams Banks et Lily Briscoe à la présence périphérique des Ramsay, est encore une fois vue de l'extérieur du champ spéculaire rétréci et déplacé autour du tableau. On y remarque l'individuation que provoque l'injonction du regard de l'autre :

She could have wept. It was bad, it was bad, it was infinitely bad! She could have done it differently of course; the colour could have been thinned and faded; the shapes etherealised; that was how Paunceforte would have seen it. But then she did not see it like that. She saw the colour burning on a framework of steel; the light of a butterfly's wing lying upon the arches of a cathedral. Of all that only a few random marks scrawled upon the canvas remained. And it would never be seen; never be hung even [...]. (p.43)

Qu'il s'agisse à proprement parler de la peinture ou de l'écriture du roman, le rôle de la vision comme lecture inspire une éthique. Ses ramifications à l'activité créatrice ont été brièvement saisies par Maurice Blanchot dans *Le Livre à venir*, où celui-ci, en revenant sur la publication de la traduction française de *A Writer's Diary*, retrouve chez Woolf une impasse de la vocation artistique, à savoir «une fidélité si complète à un pouvoir illimité de dispersion» (1959: 138). En effet, en suggérant une critique de la conception anthropocentrique du regard, Woolf conçoit le canevas comme le point focal d'émergence de toutes les réalités possibles. L'élaboration de sa révolution technique est alors comparable à celle décrite par Michel Foucault dans son analyse de *Las Meninas* de Vélasquez, radicale dans sa confrontation de la nature même du regard comme une production discursive⁵. Le passage cité ci-dessus insiste sur la corrélation de sens produit entre l'objet tel que vu – «it was bad» – et le souvenir idéal d'une image qu'elle ne retrouve pas sur le tableau, énoncée dans la modalisation narrative: «But then she did not see it like that» (p.43). Il ne reste alors à la lecture que les effets d'une *sensation visuelle*, quand la narration vide le contenu de l'image perçue à travers la représentation picturale pour ne conserver que l'expression d'un cadre, d'une architecture vouée à se consumer. La voix narrative insiste: «She saw the colour burning on a framework of steel [...] only a few random marks scrawled upon the canvas remained» (p.43). Dans l'analyse du rapport entre la perception et l'acquisition d'une connaissance de l'objet en soi, Woolf corrobore une phénoménologie remplaçant l'œil⁶ comme seuil de l'expérience esthétique.

DIRE: L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE DU SILENCE

Such a rapture – for by what other name could one call it? – made Lily Briscoe forget entirely what she had been about to say. (p.43)

La prise de parole ou le recours au silence, comme véhicules de l'expérience esthétique de Briscoe, sont soumis aux mêmes fluctuations signifiantes que l'incorporation observée en rapport à la sensation visuelle, puisque comme cette dernière, ils mobilisent l'appropriation de soi. Comment oublier les effets de la parole injonctive et anaphorique de Mr Tansley: «Women can't paint, women can't write...» (p.43), qui revient par intermittence ponctuer la réalité présente du corps de Briscoe aux prises avec la création picturale. En effet, dans le récit composé de paroles réfléchies – autre indice d'une sanction sur le corps parlant? –, toute prise de parole contribue à l'émergence d'une poétique cherchant à avouer le corps. C'est dans la seconde partie intitulée «Time Passes» que la verbalisation de la perte, par interstices de silence et de vide, inscrit une parole nécessaire à la cristallisation du souvenir. Plus exactement, la formation du sens donné à lire autour des voix de l'absence se superpose à l'écho du passé et précipite un retour à un corps perdu que le fil des événements, et le temps qui passe, permet de dire⁷. Ainsi, autant la première partie du roman constitue une poétique de la vision, autant la seconde partie invite à une expérimentation de voix impersonnelles⁸. Les dix sections de «Time Passes» correspondent à la nécessité d'énoncer ce que le corps a ressenti. Et une fois de plus c'est l'instabilité de l'espace dans lequel les sujets se retrouvent, dès l'ouverture, qui renforce l'abîme du temps graduellement traversé:

«Well, we must wait for the future to show», said Mr Bankes, coming in from the terrace.

«It's almost too dark to see», said Andrew, coming up from the beach.

«One can hardly tell which is the sea and which is the land», said Prue.

«Do we leave the light burning?», said Lily as they took their coats off indoors.

«No», said Prue, «not if everyone's in»,
 «Andrew», she called back, «just put out the light in the hall».
 [...] (p. 107)

Ces mouvements décrivant des réalités spatio-temporelles différentes, par jeux d'ombres et de lumières autour du vide, cherchent à faire advenir le sujet: «[...] there was scarcely anything left of body or mind by which one could say "This is he" or "This is she" » (p. 107). La désarticulation du temps, un mode déjà amplement exploré depuis *The Voyage Out* (1915) jusqu'à *Mrs Dalloway* (1925), se reflétera dans «Time Passes», plus que jamais concernée par la mémoire du corps et ses effets dans la production de la signification⁹. Plus précisément, la voix narrative met en scène une saturation du silence: «Sometimes a hand was raised as if to clutch something or ward off something, or somebody groaned, or somebody laughed aloud as if sharing a joke with nothingness» (p. 108). Remarquons d'emblée la modalisation posée par la particule «as if», sans cesse investie pour signifier l'impossibilité de révéler directement les choses, les émotions et les sensations accumulées dans le glissement sémantique s'opérant entre le corps, la voix et le néant. Gillian Beer insiste: «The work is filled with a sense of how ephemeral is human memory: bodies gone and minds with them. All substance is transitory»¹⁰ (1996: 43). De surcroît, «Time Passes» transcende, sur le plan narratif, l'amplitude déjà accordée à l'expulsion du dialogue dans le roman préoccupé par une réduction maximale de la chose dite au profit de la chose intériorément ressentie dans le temps. À ce point précis de la révolution littéraire woolfienne, celle-ci reste explicite d'une volonté de neutraliser les technologies du dialogue romanesque. En témoigne la critique faite à l'égard d'Ernest Hemingway, par exemple, dans «An Essay in Criticism», où Woolf argumente que la composante active de la parole ne doit en rien être superficielle et futile dans son impact sur la production des lectures possibles: «when fictitious people are allowed to speak it must be because they have something to say that stimulates the reader to do rather more than his share

of the work of creation» (1927b: 455). Il sera peu étonnant de constater que la dimension référentielle de la parole et la coexistence des voix réfléchies et ambivalentes dans *To the Lighthouse* fonctionnent en accord avec une volonté de ne plus hiérarchiser les formes d'expériences sensorielles du sujet. Celles-ci sont vécues à travers les différents langages de la réalité, qu'il s'agisse de la lecture comme telle (chez Mrs Ramsey), de la poésie (chez Mr Ramsey) ou de la peinture (chez Briscoe). Cela dit, les effets métaphoriques renvoyant au vide de la maison désertée à travers ses manifestations poétiques du silence¹¹ témoignent d'une évidente incapacité à raconter la totalité de l'expérience vécue. Cela explique la quête d'une méthode picturale pour Lily Briscoe qui, dans la sédimentation par couches superposées des couleurs sur le canevas, cherche à instaurer ce qui reste en profondeur indicible, soit la mort des trois membres de la famille, dont celle de Mrs Ramsay qui viendra hanter et propulser à nouveau l'acte créateur. Finalement, dans la dernière secousse temporelle de la section X de «Time Passes», l'éveil de Lily Briscoe amène subtilement la lecture à la troisième partie. La voix narrative interroge non seulement l'origine de la vision, dans l'écho retentissant de la «voix du monde» à travers la fenêtre, mais une métaphysique de la parole à travers le chuchotement imperceptible de la réalité qui change perpétuellement: «Through the open window the voice of the world came murmuring, too softly to hear exactly what it said – but what mattered if the meaning were plain?» (p. 121). La prise de conscience de soi, dans la mise en scène du temps, offrira le recul nécessaire au voyage, à la reprise du tableau dans la troisième partie «The Lighthouse».

FAIRE: POUR UNE ÉTHIQUE DE L'ACTE CRÉATEUR

*What I thought was this: if art is based on thought,
 what is the transmuting process?
 The Diary, 26 July 1926*

Cette entrée du Journal intime de Woolf, tirée de la période d'écriture intensive de *To the Lighthouse*,

suggère la dernière topique à laquelle on s'attardera, à savoir le faire artistique. Tributaire de la désarticulation du référent visuel ou verbal, elle invite une poétique qui se joint aux mouvements des deux modalités précédemment observées. En effet, la troisième partie du roman, intitulée «The Lighthouse», interrogera le problème de la matérialisation d'un langage à travers le tableau de Briscoe. Les premières paroles de la voix narrative remettent en question la production du sens qu'implique le transfert émotif d'une vision à son expression verbale, voire picturale :

What does it mean then, what can it all mean? Lily Briscoe asked herself, [...]. What does it mean? – a catchword that was, caught up from some book, fitting her thought loosely [...]. For really, what did she feel, come back after all these years and Mrs Ramsey dead? Nothing, nothing – nothing that she could express at all. (p. 125)

La matérialisation d'un affect explique le «*transmuting process*» de l'expérience esthétique dans le roman. Car Woolf cherche à saisir, par l'entremise de Briscoe, les modalités du travail poétique qu'implique la superposition des objets représentés sur le champ délimité de la représentation, depuis l'amorce du tableau¹². La voix narrative le souligne : «But there was all the difference in the world between this planning airily away from the canvas, and actually taking her brush and making the first mark» (p. 134-135). La composition picturale émerge alors de ces sensations et perceptions reçues par secousses¹³. Elle correspond à une herméneutique de l'acte créateur théorisée par Woolf à la fin des années vingt, centrée sur une réévaluation du caractère aporétique des relations entre la contingence historique et l'écriture de la subjectivité dans la pratique artistique (la fresque d'Orlando de 1928 étant plus qu'exemple de ce questionnement). Cette démarche herméneutique reste, de plus, corrélative à l'épistémologie de *A Room of One's Own* et à l'idée matérielle de la «chambre à soi», vitale pour la productivité et pour la créativité ; car pour Lily Briscoe, l'accessibilité au canevas manifeste l'individuation et constitue le premier signe d'une envie de fabriquer un langage, peu important les

risques encourus, comme l'indique ce passage de la section III : «Still the risk must be run; the mark made. With a curious physical sensation, as if she were urged forward and at the same time must hold herself back, she made her first quick decisive stroke» (p. 135).

Cette idée du faire artistique comme productivité, voire comme *élasticité*¹⁴, est en opposition avec la conception aristotélicienne de la représentation poétique comme une imitation du réel. L'accent y est mis sur le simulacre, dans ses rapports à la mise en scènes des sensations et des perceptions¹⁵. À cet égard, notons que la tentative artistique de Briscoe recouvre et réévalue les prémisses élaborées par la philosophie de G.E. Moore dans *Principia Ethica* (1902), influente dans l'émergence d'un *ethos* bloomsburien. L'héritage de G.E. Moore étant non négligeable, puisque Woolf appartient à une communauté intellectuelle valorisant une éthique du bien faire («*the good of doing it*») et une critique du bien-fondé des choses. Cette réévaluation est évidente, notamment par sa relecture du concept mooréen de «tout organique» («*organic whole*») et jette un éclairage sur l'entropie des rapports entre l'objet de la perception et le sujet proprioceptif¹⁶. Woolf s'intéresse davantage aux conditions matérielles prédisposant l'appropriation de l'objet par le sujet, dans sa compréhension des modes intrinsèques constituant la réalité du sujet comme un collage d'objets partiellement perçus. En conséquence, l'activité créatrice s'interprétera en fonction des sanctions justificatrices de l'*a priori* de l'impossibilité de représenter, de créer, comme l'énonce ce fragment extrait également de la section III :

What was the good of doing it then, and she heard some voice saying she couldn't paint, saying she couldn't create, as if she were caught up in one of those habitual currents in which after a certain time experience forms in the mind, so that one repeats words without being aware any longer who originally spoke them. (p. 136)

Le faire artistique acquiert alors une dimension éthique dans l'intentionnalité figurative de Briscoe comme véritable *ekphrasis*. La rupture avec le symbolique qu'implique son tableau vient subvertir les

contraintes de la production qui empêchent le procès de la création artistique. Ainsi, l'acte créateur invite à une somme d'interprétation quant à la nature publique de la dénonciation d'une réalité privée de l'expérience individuelle et collective, vitale à tous les sujets sans exception, pour ne mentionner que Mr Ramsey: «He was denouncing something; he was condemning somebody» (p. 166). De plus, Woolf déstabilise les enjeux herméneutiques qui alimentent l'acte créateur pour le sujet dans ses réponses aux contingences de la réalité privée et publique. Cette position épistémique est synthétisée plus tardivement dans l'argument lapidaire de *Three Guineas* (1938) répondant non seulement au contrôle de la production des savoirs, mais à l'injonction des systèmes hégémoniques de pouvoirs sur les sujets, les collectivités. Elle insiste: «It suggests that the public and the private worlds are inseparably connected; that the tyrannies and servilities of the one are the tyrannies and servilities of the other» (1938: 270). Pour revenir au roman, dans la cinquième section, par exemple, la voix narrative note sans cesse l'instabilité créatrice de Lily Briscoe: «the problem of space remained, she thought, taking up her brush again. It glared at her. The whole mass of the picture was poised upon that weight» (p. 146). Et les perceptions générées autour de la faisabilité du tableau déploient une textualité, composée de divers procédés narratifs, dont l'enchâssement complexe des temporalités représentées à l'intérieur de la spatialisation picturale, qui révèle la sophistication romanesque de *To The Lighthouse*. Cette textualité incorpore dans l'élaboration du tableau une juxtaposition de la réalité présente de la création à la mémoire d'un corps passé, presque virtuel:

And this, Lily thought, taking the green paint on her brush, this making up scenes about them, is what we call «knowing» people, «thinking» of them, «being fond» of them! Not a word of it was true; she had made it up; but it was what she knew them by all the same. She went on tunnelling her way into her picture, into the past. (p. 147)

En outre, la dernière phrase suggère bien que la peinture cristallise le passé et l'utilisation du terme

«*tunnelling*» réinvestit une contrainte narrative déjà expérimentée par Woolf dans l'écriture de *Mrs Dalloway* (1925). Dans son journal de 1923, elle précise déjà: «It took me a year's groping to discover what I call my tunnelling process, by which I tell the past by instalments, as I have need of it» (1981: 272). La dimension picturale et substantielle du terme «instalments», comme une *installation*, donne à la temporalité l'allure d'une architecture.

J'ai déjà évoqué la dialectique du rapport privé/public qu'implique pour Woolf l'appropriation de différentes réalités. Dans le parcours qui amène la lecture à la réussite du portrait, la sémosis est subtilement produite en fonction de la vision et de l'impossibilité de dire le corps et ses passions. Car en dépit de la nature privée de la recherche d'un passé ambivalent par Lily Briscoe, la création même du tableau est prise en charge par une réalité publique, incorporée au travail de l'artiste dans l'espace-temps («But it had been seen; it had been taken from her.» p. 48). C'est encore l'exil, un trope ayant chez Woolf des résonances poétique et politique, qui viendra, par secousses d'émotions, interrompre l'activité créatrice:

All had been part of the fields of death. But always something – it might be a face, a voice, a paper boy crying Standard, News – thrust through, snubbed her, waked her, required and got in the end an effort of attention, so that the vision must be perpetually remade. (p. 154)

Le tableau de Briscoe exprime alors une ritualisation du mouvement créateur. Cette ritualisation évoque une des questions centrales de l'architecture d'un récit consacré au désir de Briscoe (de Woolf?) d'atteindre une permanence¹⁷ – «(as in another sphere Lily herself tried to make of the moment something permanent)» (p. 138) – dans la signification des objets perçus dans le prolongement de l'instabilité des formes, des sons et des sensations qui composent sa réalité. Il s'agit d'une aporie à laquelle Woolf s'est attardée dans les différentes métaphores de la création artistique qu'elle a explorées dans les romans qui ont précédé ou encore suivi la publication de *To the Lighthouse*. Force est de constater que le

caractère élégiaque de *To the Lighthouse* montre que le roman, et par analogie l'acte créateur, est saturé par un corps endeuillé (on dit bien *faire* le deuil). La culture qu'il tente d'ébranler attribue à la démarche artistique un pouvoir de transgression des rituels entourant la mort et ses interruptions dans la *vie imaginaire*, constituant un autre point d'envergure qui est à la source de l'éthique féministe woolfienne: «I meant to write about death, only life came breaking in as usual» (1981: 167).

En somme, l'organisation picturale de la *vie imaginaire* de Lily Briscoe réinvestit, au centre de la représentation figurative, la nécessité d'exprimer une ou plusieurs scènes passionnelles: «Little words that broke up the thought and dismembered it said nothing» (p. 151). C'est la matérialisation d'une passion dès lors indicible, et elle poursuit: «“About life, about death; about Mrs Ramsey” – no, she thought, one could say nothing to nobody» (p. 151), qui envahit l'aventure picturale de Briscoe. Dans cette explication de soi – une autre modalité éthique – l'émotion ressentie peut enfin prendre forme sur le canevas. Élaborée en simultanéité avec l'accomplissement du voyage au phare (sorte de retour à une origine de la signification pour James), l'absence investit le présent. La voix narrative poursuit: «For how could one express in words these emotions of the body? express that emptiness there?» (p. 151). Bref, le canevas est une crypte.

CONCLUSION

There is an ambiguity which is the mark of the highest poetry; we cannot know exactly what it means. [...] The meaning is just on the far side of language. Woolf, 1925: 4445

Les trois modalités diachroniques en place dans l'activité d'une lecture du réel, à savoir le registre de la vision, la temporalité comme une parole et, finalement, la factuelle maîtrise d'un nouveau mode de signification supportent la création artistique de Briscoe. Dans l'essai «On Not Knowing Greek» de 1925, Woolf insiste sur le fait que l'appropriation d'une langue étrangère dans sa matérialité

inconsciente rend obligatoire une faille nécessaire à la connaissance de l'objet. Elle valorise alors l'aspect matériel du langage en évoquant la phraséologie et les mots d'Électre, qui ne sont pas sans rappeler la poétique picturale de Briscoe:

For they are Greek; we cannot tell how they sounded; they ignore the obvious sources of excitement; they owe nothing of their effect to any extravagance of expression, and certainly they throw no light upon the speaker's character or the writer's. But they remain, something that has been stated and must eternally endure. (1925: 43)

En revenant notamment à la qualité heuristique des chœurs grecs dans son essai (le coryphée étant d'ailleurs un des modes narratifs que l'on a souvent mis en parallèle avec la segmentation des voix quasi impersonnelles de *To The Lighthouse* ou de *The Waves*) et en faisant un panégyrique de la littérature anglaise (allant de Chaucer à la poésie romantique), Woolf questionne l'altérité en scène dans l'acquisition d'un autre langage. On y retrouve alors un effet similaire à celui qui est exprimé dans sa conception de la vision, déjà observée dans l'étrangeté de l'image de Mrs Ramsey, qui revient à la surface du corps de Briscoe, explicite dans sa figuration picturale. Il s'agit d'un portrait composé par une analepse paradoxale, faisant avancer et advenir l'œuvre à partir de cette capacité qu'a le corps de revenir en arrière, à l'image perdue, ultime preuve de sa faisabilité: «(Lily looked up, as she had seen Mrs Ramsey look up; she too heard a wave falling on the beach.)» (p. 167). C'est grâce à cette dysphorie de la perception dans la représentation, résultante de l'image de l'autre qui revient en chocs successifs, que la peintre peut envisager une objectivation des diverses relations aux choses, aux êtres et aux états affectifs qui la prolongent dans l'activité créatrice, et la voix narrative insiste:

One wanted, she thought, dipping her brush deliberately, to be on a level with ordinary experience, to feel simply that's a chair, that's a table, and yet at the same time, It's a miracle, it's an ecstasy [...]
«Mrs Ramsey! Mrs Ramsey!» she cried, feeling the old horror come back – to want and want and not to have. Could she

inflict that still? And then, quietly, as if she refrained, that too became part of ordinary experience, was on a level with the chair, with the table. (p.170-171)

Une telle désarticulation de la référence permet une possibilité de raconter l'expérience vécue et on assiste à l'émergence d'un corps-phénomène, seuil de tensions affectives et intellectuelles. L'expérience forme un point de rencontre éthique. Les découvertes de ce corps créateur s'ajustent au projet d'une révolution esthétique et anticipent déjà l'aplatissement maximal de l'événementialité des choses, voire l'expulsion de la hiérarchie des espèces vivantes que l'on trouvera dans *The Waves*. Car le roman auquel Virginia Woolf réfléchissait déjà à la fin de 1926 s'inscrit en effet nettement sous le signe d'une invitation à une jubilation lucide de l'illusion référentielle:

Yet I am now & then haunted by some semi mystic very profound life of a woman, which shall all be told on one occasion; & time shall be utterly obliterated; future shall somehow blossom out of the past. One incident – say the fall of a flower – might contain it. My theory being that the actual event practically does not exist – nor time either. (1982: 118)

NOTES

1. Voir à cet effet ma thèse de doctorat en sémiologie, *Modalités épistolaires chez Virginia Woolf: vers une économie politique de l'aveu*, Université du Québec à Montréal, 1997, 524 p.
2. L'empirisme de Hume intervient dans le roman et est connecté explicitement à la figuration du despote Mr Ramsey (simulacre de Leslie Stephen, père de Virginia Woolf). Il est implicitement véhiculé dans la position théorique que suggère Woolf en ce qui concerne l'ontologie des objets, dans leurs rapports à l'être sensible: «She asked him what his father's books were about. "Subject and object and the nature of reality", Andrew had said» (p.23). À cet effet, un des rares articles de la volumineuse fortune critique de *To the Lighthouse* qui en fait mention est celui de G. Beer intitulé «Hume, Stephen and Elegy in *To the Lighthouse*», paru dans *Essay in Criticism*, en 1984.
3. Voir à cet effet la mention de G. Deleuze, à propos de Mrs *Dalloway* qui n'est pas sans rappeler le parcours de Lily Briscoe: «Dans sa promenade, l'héroïne de Virginia Woolf s'étend comme une lame à travers toutes choses, et pourtant regarde du dehors, avec l'impression qu'il est dangereux de vivre un seul jour» (1996: 111).
4. Fry explore, dans *Vision and Design* (particulièrement dans son chap. «An Essay in Aesthetics»), le concept de «vie imaginaire» qu'il interprète en fonction des expressions et stimuli originant de

l'émotion, par opposition à l'action performative dans la création artistique du cinématographe, très près de l'esthétique woolfienne. Il note: «We can get a curious side glimpse of the nature of this imaginative life from the cinematograph. This resembles actual life in almost every respect, except that what the psychologists call the conative part of our reaction to sensations, that is to say, the appropriate resultant action is cut off. [...] A somewhat similar effect to that of the cinematograph can be obtained by watching a mirror in which a street is reflected. If we look at the street itself we are almost sure to adjust ourselves to in some way to its actual existence. [...] But, in the mirror, it is easier to abstract ourselves completely, and look upon the changing scene as a whole. It then, at once, takes on the visionary quality, and we become true spectators, not selecting what we will see, but seeing everything equally, and thereby we come to notice a number of appearances and relations of appearances, which would have escaped our notice before, owing to the perpetual economising by selection of what impressions we will assimilate, which in life we perform by unconscious processes. The frame of the mirror, then, does to some extent turn the reflected scene from one that belongs to our actual life into one that belongs rather to the imaginative life» (1922: 20-21).

5. Foucault insiste sur la double contrainte du regard dans sa lecture de *Las Meninas*: «C'est que peut-être, en ce tableau, comme en toute représentation dont il est pour ainsi dire l'essence manifestée, l'invisibilité profonde de ce qu'on voit est solidaire de l'invisibilité de celui qui voit – malgré les miroirs, les reflets, les imitations, les portraits» (1966: 31).

6. Dans le roman woolfien, le moment qui sépare la réflexion comme telle de l'organe visuel, à savoir l'œil, forme une dialectique. Marguerite Yourcenar comme Blanchot, sous le mode épictétique, ont très tôt remarqué cette qualité singulièrement woolfienne. Yourcenar précisait, dans un texte de 1972 portant sur sa traduction française de *The Waves*: «Chez Virginia Woolf nous assistons à un phénomène tout différent, et peut-être plus rare: l'œil lui-même, aussi naturel qu'une corolle, se dilatat et se rétractant tour à tour comme un cœur» (1989: 119).

7. Dans cette mosaïque, chaque section (il y en a dix) correspondra à l'écoulement d'une année séparant la première partie de la troisième, où a lieu la réalisation de la quête artistique et onirique.

8. Ce registre de voix narratives anticipe l'architecture de *The Waves* (1931) «un pur roman à voix multiples – les *Vagues* de Virginia Woolf – ne serait plus du tout un roman, mais une sorte d'*oratorio* donné à lire» (Ricoeur, 1984: 185).

9. Je fais ici référence non seulement à «Time Passes» mais à *The Waves* (1931), *The Years* (1937) et *Between the Acts* (1941).

10. Dans sa récente compilation d'articles parus sous le titre *Virginia Woolf: The Common Ground*, G. Beer annonce son projet esthétique en revenant à l'essai canonique *On Not Knowing Greek*, tiré du recueil *The Common Reader: First Series* publié en 1925. Beer évoque la dualité analogique présente dans l'éthique de la création artistique woolfienne, celle-ci pouvant lier, dans l'excès, la voix d'Électre de Sophocle à celle d'Emma, l'héroïne de Jane Austen, ces dernières joignant dans une combinatoire d'éléments textuels l'intelligence sensorielle au travail poétique, que Woolf définit tel: «the dangerous art where one slip means death» (1925: 41). De fait, l'essai *On Not Knowing Greek* articule lucidement les tensions opératoires dans l'acquisition d'une langue étrangère dès lors perçue à travers une herméneutique moderne. Ce qui interpelle Woolf, c'est encore cette possibilité de transgresser toutes les sanctions – «not knowing» –, témoignage de son avidité à connaître

et à faire l'expérience du monde.

11. Cette acception du vide se résume dans la définition plutôt phénoménologique qu'offre J. Kristeva de la fonction anaphorique, c'est-à-dire « la production sémiotique qui n'est saisissable, en tant que signification figée et représentée, qu'en deux points, la parole et l'écriture. Avant et derrière la voix et la graphie, il y a l'anaphore : le geste qui indique, instaure des relations et élimine les entités » (1969 : 35). Voir de plus la lecture de P. Laurence dans son livre *The Reading of Silence : Virginia Woolf in the English Tradition* (1991) où celle-ci commente la nature lectorale de l'inscription du silence dans *To the Lighthouse* comme une modalité de la vérité.
12. E. Abel, dans son analyse de la relation spéculaire dans l'espace pictural, insiste sur le fait que tout se représente dans l'amorce du tableau : « The moment of truth in painting, Lily's language repeatedly suggests, is the first mark on the canvas. [...] The first brushstroke is a commitment to the material world, to an embodiment of mental images [...] » (1989 : 76).
13. De fait, la secousse comme une contrainte sur le corps créateur a été théorisée par Virginia Woolf à différents moments de sa pratique d'écriture, pour n'évoquer ici que le texte autobiographique *A Sketch of the Past* (1939). Elle note : « And so I go on to suppose that the shock-receiving capacity is what makes me a writer. », poursuivant ainsi : « If I were painter myself I should have to find some – rod, shall I say – something that would stand for the conception » (1976 : 81).
14. Cette idée de l'élasticité comme une modalité signifiante chez Woolf a été commentée dans ma thèse de doctorat, en fonction des registres épistolaires. Celle-ci est explicitée dans ses rapports à la conception diachronique de l'Histoire qu'a Virginia Woolf. L'insistance de cette qualité élastique du langage chez Woolf est un effet de la matière textuelle qu'elle reconnaît, par exemple, chez Shakespeare ou Proust. Elle remarque dans *Phases of Fiction* : « Proust, the product of civilisation which he describes, is so porous, so pliable, so perfectly receptive that we realize him only as an envelope, thin but elastic, which stretches wider and wider and serves not to enforce a view but to enclose a world » (1929b : 123). L'élasticité forme alors un potentiel de contradiction dans la signification que produit la poétisation des perceptions et des sensations.
15. Sur ce dialogue avec la position aristotélicienne chez Virginia Woolf, voir l'essai de 1932, *A Letter to a Young Poet* qui réitère l'aspect transitionnel (« All is tumultuous and transitional ») de la démarche poétique articulée autour de l'appropriation des sensations par le sujet de la création artistique. Elle insiste auprès de John Lehmann, destinataire de la lettre-essai : « That perhaps is your task – to find the relation between things that seem incompatible yet have a mysterious affinity, to absorb every experience that comes your way fearlessly and saturate it completely so that your poem is a whole [...] » (1932 : 230).
16. Moore remarque dans la section « The Subject-Matter of Ethics », à l'instar de la fortune de Hegel, que : « To say that a thing is an "organic whole" is generally understood to imply that its parts are related to one another and to itself as means to end ; it is also understood to imply that they have a property described in some such phrase as that they have "no meaning or significance apart from the whole" [...] » (1902 : 31).
17. On doit ici encore revenir à la conception woolfienne de la « réalité », élaborée en résonance avec l'accumulation des sensations vécues en secousses par le sujet : « I find that scene making is my natural way of marking the past. A scene always comes to the top ; arranged ; representative. This confirms me in my instinctive notion – it is irrational ; it will not stand argument – that we are sealed vessels afloat upon what it is convenient to call reality ; at some moments,

without a reason, without an effort, the sealing matter cracks ; in floods reality ; that is a scene – for they would not survive entire so many ruinous years unless they were made of something permanent ; that is a proof of their "reality" » (1976 : 156).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABEL, E. [1989] : *Virginia Woolf and The Fictions of Psychoanalysis*, Chicago, The University of Chicago Press, 181 p.
- BEER, G. [1996] : *Virginia Woolf : The Common Ground*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 183 p.
- BLANCHOT, M. [1959] : *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 340 p.
- DELEUZE, G. [1953] : *Empirisme et subjectivité ; essai sur la nature selon Hume*, Paris, P.U.F., 152 p. ;
[1986] : *Foucault*, Paris, Éd. de Minuit, 197 p.
- DELEUZE, G. et G. FÉLIX [1980] : *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éd. de Minuit, 645 p.
- DELEUZE, G. et C. PARNET [1996] : *Dialogues*, Paris, Flammarion, 187 p.
- FOUCAULT, M. [1966] : *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 400 p.
- FRY, R. [1922] : *Vision and Design*, New York, New American Library, 1974, 302 p.
- KRISTEVA, J. [1969] : *Sémiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 318 p.
- LAURENCE, P.O. [1991] : *The Reading of Silence : Virginia Woolf in the English Tradition*, Stanford, Stanford University Press, 240 p.
- MOORE, G.E. [1902] : *Principia Ethica*, New York, Prometheus Books, 1988, 225 p.
- PASSERON, R. [1980] : « Le concept d'instauration et le développement de la poétique », *Revue d'Esthétique*, n° 3-4, 174-198.
- RICCEUR, P. [1984] : *Temps et Récit 2*, Paris, Seuil, 298 p.
- VILLENEUVE, P.-É. [1996] « Virginia Woolf and The French Reader : An Overview », *South Carolina Review*, vol. 29, n° 1, automne, 109-121.
[1997] : *Modalités épistolaires chez Virginia Woolf : vers une économie politique de l'aveu*, thèse de doctorat en sémiologie, Université du Québec à Montréal, 524 p.
- WOOLF, V. [1925] : « On Not Knowing Greek », repris dans *The Essays of Virginia Woolf*, tome 4, London, Hogarth Press, 1994, 38-53 ;
[1927] : *To the Lighthouse*, London, Blackwell, Shakespeare Head Press Ed., 1992, 229 p.
[1927b] : « An Essay in Criticism », NYHT, repris dans *The Essays of Virginia Woolf*, tome 4, London, Hogarth Press, 1994, 449-456 ;
[1929] : *A Room of One's Own*, repris dans *A Room of One's Own and Three Guineas*, New York, Penguin, 1993, 1-113 ;
[1929b] : « Phases of Fiction », *The Bookman*, repris dans *Granite and Rainbow*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1986, 93-145 ;
[1932] : « A Letter to a Young Poet », repris dans *The Hogarth Letters*, Athens, University of Georgia Press, 1986, 213-236.
[1938] : *Three Guineas*, repris dans *A Room of One's Own and Three Guineas*, New York, Penguin, 1993, 117-355 ;
[1940] : *Roger Fry*, London, Blackwell, Shakespeare Head Press Ed., 1995, 389 p. ;
[1976] : « A Sketch of the Past », dans *Moments of Being*, New York, Grafton Books, 1989, 69-176 ;
[1981] : *The Diary of Virginia Woolf (1920-1924)*, tome 2, London, Penguin, 371 p. ;
[1982] : *The Diary of Virginia Woolf (1925-1930)*, tome 3, London, Penguin, 384 p. ;
[1990] : *A Passionate Apprentice : The Early Journals (1897-1909)*, Toronto, Lester & Orpens Dennys, 444 p.
- YOURCENAR, M. [1989] : *En pèlerin et en étranger*, Paris, Gallimard, 265 p.

LES DÉPENDANCES CULTURELLES

MICHAËL LA CHANCE

L'échec de l'art supérieur à promouvoir des valeurs de civilisation – c'est-à-dire son incapacité, dans la fin de la modernité européenne, à se constituer comme l'essence de la civilisation – a provoqué une perte d'autonomie de la sphère esthétique. Il s'est produit trois phénomènes :

1. une *vulgarisation* en sous-culture : la culture devient dépendante des spectacles consommables, des événements médiatiques ; avec la vulgarisation se met en place un nouveau langage de la culture, l'art est absorbé dans une nouvelle façon de dire le monde, se ressent d'un nouveau statut de l'image ;
2. une *disciplinarisation* : les formes du savoir et les façons de faire constituent le monde de représentations et de pratiques dans lequel s'inscrit l'art. Il s'agit d'une dépendance de l'art envers les rationalisations comme instruments de contrôle de la vie et de la mort ;
3. une *historicisation* multiculturelle : avec l'éclatement multiculturel et multidisciplinaire de l'œuvre, nous ne saurions plus situer celle-ci dans la trame d'une « histoire » linéaire. Les revendications identitaires (sexuelles, ethniques, etc.), dans la recherche d'un gain de visibilité, ont conduit à une reconstruction de la mémoire. Dans cette dépendance envers le passé, la (dés)appropriation de l'histoire devient un moyen de (dé)faire son identité – la vocation de l'art comme recherche des intensités de vie est remplacée par un rapport à la mort.

Nous développerons succinctement dans les pages qui suivent la vulgarisation et la disciplinarisation, avant de reprendre la distinction Faire/Voir/Dire dans le cadre d'une réflexion sur l'historicisation. Faire/Voir/Dire sont alors considérés comme aspects de la création artistique : on parlera dès lors d'Incarnation/Inscription/Authentification. J'évoquerai en premier lieu la peinture de de Kooning qui – semble-t-il – ne fait que **Faire** : il ne sait pas ce qu'il fait, il ne sait plus qu'il est peintre, il n'est plus que réflexe picturo-moteur incarné, il laisse aller son geste, le geste dépose ce que le geste voit : c'est un voir réduit à un faire aveugle et amnésique. Ce faire amnésique chez de Kooning renvoie au trop-plein de l'histoire quand il semble que l'on ne peut plus rien faire, que l'on ne peut plus rien dire (la poésie après Auschwitz). Pourtant la poésie de Celan permet de penser le principe de l'inscription, c'est un **Dire** qui ne suppose pas un

potentiel infini de la parole, mais un espace de contraintes dans lequel ce qu'on dit rejoue ou défait les contraintes. Quant au **Voir**, celui-ci – comme la pensée – ne s'exerce pas depuis le point de vue intemporel et transcendantal d'un sujet. L'espace ne s'est pas affranchi du temps, le visible se déploie dans l'épaisseur de la trame historique. Le peintre Music attend des visions de la mémoire, dans la nécessité historique de voir ce qui s'est passé. Nous évoquerons à ce propos le compositeur Gorecky qui cherche dans l'œuvre une mémoire transhistorique, laquelle n'exclut pas les mémoires traumatiques. Quand l'expérience singulière du créateur, dans l'authenticité de ce qu'il fait, dit et voit, renvoie à l'expérience collective qui s'interpose entre l'œuvre et le récepteur – ce qui s'incarne de la culture, ce qui trouve en celle-ci sa pleine inscription, ce qui s'y trouve authentifié.

Vulgarisation	Historicisation	Disciplinarisation
impératifs de consommation et de production	impératifs d'authentification et de légitimité	fascination pour la technique et les savoirs
valeurs de richesse, de pouvoir et d'échange	valeurs de visibilité, d'identité et de mémoire	valeurs d'exploration et de conquête

1. LA VULGARISATION DE LA CULTURE

Par la *mise en spectacle* des œuvres de l'esprit et de la création, l'État entend garantir l'égalité de tous dans leur accès aux richesses patrimoniales. Comme le signalait Hannah Arendt dès 1954 dans *La Crise de la culture*, cette passion égalitaire ne peut manquer de détruire les modèles élevés de la culture. Ce qui a conduit à une nouvelle culture célébrée à coups d'événements publics et médiatiques. Il faut voir dans cette culture divertissante et facile une *sous-culture* qui n'est pas une démocratisation de la culture ni l'expression de particularismes culturels véritables. La culture populaire est réduite à une demande consommatrice et revendicatrice; l'État s'emploie, à coups de subventions dans l'industrie médiatique, à «produire» de la culture pour rencontrer cette «demande», du moins à donner à la nation le reflet de «sa» culture: de ses préoccupations, de son vécu,

de ses tensions politico-culturelles, de sa multiplicité. C'est ainsi que l'art, devenu un spectacle muséographique adapté à la diversité de son public, devenu une discipline de l'enchantement des masses¹, se ressent de plus en plus des enjeux de la visibilité dans les masses.

La notion de culture a trouvé une nouvelle acception, il ne s'agit plus de la culture comme activité spirituelle et créatrice sans frontière, dont l'histoire est associée à l'histoire de l'esprit; nous entendons par culture un «esprit» collectif, ou vision du monde, qui imprègne l'existence quotidienne. Il y aurait alors autant de cultures qu'il y a de collectivités distinctes et donc de désirs d'autoprésentation.

L'impact de cette spectaculisation de l'art, de cette exigence vulgaire de «visibilité» sur la création elle-même n'est que trop prévisible, lorsqu'il semble que l'art ne devient acceptable que s'il prend des allures de marketing pour adapter un produit auprès des spectateurs-consommateurs, que s'il prend la forme d'événements grand public qui répondent à une demande de loisirs de masse. Il semble que l'on puisse ainsi évaluer le succès de la muséographie européenne: 100 000 musées dans le monde. La culture doit servir le spectacle, les animations, les événements à destination des publics, elle doit aussi alimenter le spectacle, ou meubler la vitrine, que les états s'offrent les uns aux autres. Est-ce parce que l'art est devenu la vitrine des états-nations développés, qu'il est devenu l'expression de revendications identitaires? Dans cette vulgarisation de la culture, on passe sans transition de la catharsis à la campagne publicitaire, de la sublimation à la micropropagande. Il s'agit d'une *gestion des visibilité*s qui bénéficie parfois de transferts massifs provenant des grands capitaux symboliques que sont la science, certaines causes et certains vécus politiques. Certes, toute reconnaissance n'est que symbolique, que ce soit pour afficher sa singularité ou revendiquer un passé.

Le mouvement de vulgarisation s'explique par:

a) La nécessité d'un soutien financier pour la diffusion de la culture. Pendant de nombreuses décennies, l'État a voulu assurer à court terme

l'autonomie de l'art par rapport aux intérêts marchands, partisans – cependant la prépondérance de la politique culturelle de l'État dans l'art a eu pour résultat de faire valoir que toute production artistique et aussi toute forme d'interprétation sont commandées par une politique. L'État aura démontré que nos productions culturelles sont liées à des enjeux et des circonstances politiques. Ce qui récuse d'emblée une histoire de l'art qui ne serait pas l'histoire de ces leviers politiques.

N'y a-t-il pas lieu de se méfier de voir les grandes entreprises, depuis toujours imperméables sinon hostiles aux arts, dans la tradition d'un philistinisme invétéré des puissances de la bourgeoisie mercantile – se substituer à l'État et devenir soudainement des *sponsors* si visibles? La culture corporatiste pratique une « politique de l'image » dans la recherche de transferts depuis les capitaux symboliques de la haute culture vers des intérêts commerciaux. D'aucuns disent que cette politique exprime une volonté d'utiliser et de consommer une efficacité symbolique déclinante de l'art (avec ses connotations de spiritualité et de neutralité) tant qu'il est encore possible de le faire. Ainsi certaines causes, certaines revendications, trouvent encore aux yeux du public une grande valeur symbolique, laquelle valeur devient l'enjeu d'opérations médiatico-financières. Imaginons que les grands fabricants d'analgésiques aient le souci de *subsider* un artiste en résidence. C'est ce que fait Bill Burns qui déconstruit les politiques promotionnelles de Bayer², selon qui l'art est légitimé d'être associé au combat contre la souffrance. Les fictions industrielles de Bill Burns soulignent le mythe d'une valeur thérapeutique de l'art, miment une vulgarisation de l'art.

b) L'apparition de *nouveaux modes de diffusion* et de transmission électroniques. L'État finance les arts parce qu'il leur accorde une valeur éducative : peut-être il y a-t-il là un premier malentendu, quand le commis d'État veut bien croire que toute activité d'expression peut être l'occasion d'une animation culturelle et fournir un contenu pour des activités pédagogiques grand public, sans reconnaître la

singularité de l'expression. Hier, c'étaient les albums photographiques qui faisaient connaître les tableaux hors des musées. Aujourd'hui, vous êtes accueilli à l'entrée de la librairie du Louvre par les cédéroms. L'État finance Internet – le concept d'éducation ne serait ici qu'un alibi pour développer et structurer une nouvelle forme de *transmission des biens culturels*? On peut se demander si l'engouement actuel pour les phénomènes de communication profite à l'art et à la pensée d'aujourd'hui. La préservation du patrimoine culturel prend modèle sur la consommation de masse des images : la photo, la page web. Le passé sera tout entier versé dans des archives numériques. La nouvelle ingénierie culturelle favorise une définition plus conservatrice des tâches patrimoniales de l'État et à la fois propose un accès aux biens culturels vulgarisés.

c) La *perte d'indépendance des intellectuels* et des critiques. L'État peut-il entretenir une vitalité créatrice et intellectuelle hors des facultés et de l'oligarchie universitaire, peut-il entretenir des écrivains et des artistes qui ne soient pas des enseignants – sans outrepasser sa mission éducative? Poser cette question c'est interroger *l'autonomie des intellectuels*, soit leur dépendance envers des institutions (musées, universités, revues d'art...), elles-mêmes dépendantes plus ou moins directement de politiques culturelles. Cette dépendance des intellectuels envers les institutions et aussi leur incapacité de se réclamer d'une rationalité qui leur serait propre, leur enlève toute crédibilité – ils s'appuient sur leur statut et ne fonctionnent que par emprunts³.

Ainsi, dans la critique d'art, on assiste au recul des *critiques statutaires*, qui dépendent des institutions du savoir, devant les critiques médiatiques⁴ qui craignent par-dessus tout de paraître trop intellectuels devant leur public – ce qui dérive d'une lecture erronée des attentes et de l'anti-intellectualisme du public. De plus, le critique médiatique reste attaché à une conception holiste de la création artistique, lorsqu'il semble que critiquer l'œuvre c'est assassiner l'artiste et c'est bafouer son groupe social. Le critique (médiatique) et son public supposent une relation

analogique entre le créateur et l'œuvre, et ne posent jamais la question de l'inscription de celle-ci en tant qu'œuvre. Corrélativement, l'historien de l'art ne pose pas davantage cette question : il ne travaille qu'avec des œuvres déjà inscrites, reconnues comme telles, normées par les autorités dans la discipline – il ne travaille qu'avec les œuvres qui ont survécu à l'épreuve du temps, c'est-à-dire qui ont survécu au filtre que constitue une époque lorsqu'elle partage ce qui est et ce qui n'est pas de l'art ; il agit comme si ces œuvres avaient été créées expressément pour entrer dans l'histoire. L'histoire de l'art devient cette immense mémoire où les objets sont maintenus en suspens et se révèlent des candidats d'éternité⁵.

Dès lors il semble que le sens de l'œuvre est à trouver dans l'intention de l'artiste et dans les faits biographiques, historiques... en marge de l'œuvre : les historiens doivent admettre qu'ils ont longtemps alimenté cet historicisme vulgaire, qui conduit à l'élaboration de micro-histoires. Ils ont beaucoup parlé des expériences qui sont à l'origine des œuvres, et très peu des conditions d'inscription de ces expériences. C'est pourquoi ils voient tout cela avec un certain fatalisme : la sous-culturisation aurait favorisé l'émergence des particularismes culturels. Comme si l'art (ainsi que la théorie), en se rapprochant des masses (*mass-produced art*), ne pouvait manquer de connaître les divisions, l'éclatement, qui habitent les masses, et donc de devenir un art de revendications (*issue art*) auquel correspond une histoire de la dé-mémoration.

2. LA DISCIPLINARISATION DE LA CULTURE

Éloge de la transversalité

Aujourd'hui le discours critique, le discours sur l'art doit trouver sa rationalité en dehors de lui-même, et – tout en tâchant de serrer l'œuvre au plus près – il doit s'attacher aux médiations qui relient l'œuvre aux multiplicités sociales, à leurs inscriptions historiques et à leurs politiques culturelles. Avec la perte d'autonomie de la production artistique et de la spécificité du jugement esthétique, le discours critique, jusqu'ici greffé sur la pratique artistique,

apparaît comme étant une *pratique* en soi. L'histoire et la critique d'art sont devenues des pratiques culturelles – sans pour autant prétendre à une rationalité qui leur serait propre : au contraire elles deviennent le lieu d'assimilation de points de vue théoriques différents, lorsqu'elles combinent des enjeux politiques et culturels diversifiés.

Dans un tel contexte, c'est en premier lieu sa valeur de document, ou de témoignage, qui fait l'œuvre. L'acceptation par le milieu et l'intervention des grands décideurs institutionnels (musées, collections) consacrent l'œuvre comme fait accompli – l'historien l'a aussitôt rangée dans son catalogue. La critique, n'ayant pas de forme à discerner, ou d'émotion à retrouver, n'a ni le privilège de juger, ni le pouvoir de légitimer. Elle peut tout au plus se laisser interroger par l'œuvre et y trouver chaque fois l'occasion de se redéfinir comme *pratique de la multiplicité historique et disciplinaire dans un rapport instable aux langages de l'époque*.

Après avoir longtemps considéré l'œuvre d'un point de vue strictement esthétique-formel, nous avons fait passer notre obsession de l'authenticité au premier plan en accordant une importance décisive à un jugement ésotérique : quand l'œuvre doit toujours être vue du dedans, par une victime ou un initié. Dans un cas comme dans l'autre, l'œuvre d'art s'enferme dans des idiomes spécifiques, alors qu'elle doit *établir des relations entre différents langages*. Devant l'œuvre, comme amalgame de plusieurs réalités, l'approche formelle n'exclut pas l'appréciation morale, l'évocation du religieux n'exclut pas la critique de la représentation, etc. L'objet d'art s'élabore dans le recoupement des différentes formes de jugement et dans la recherche d'une *transversalité d'un système de valeurs dans un autre*. Certaines œuvres illustrent cet aspect transversal, apparaissent comme des plans de coupe dans une sédimentation de plusieurs niveaux de réalité : emprunts aux images de la science, de la politique, etc.⁶

Après la mort de l'auteur, l'éclipse du sujet, doit-on décréter la mort de l'œuvre ? Certes, *la multiplicité est dans l'œuvre*. Devant ces œuvres, la critique doit sortir

de son langage binaire (art/non-art, pur/impur, passé/présent, intérieur/extérieur, etc.). Elle doit renoncer aux périodisations historiques et assumer une multiplicité disciplinaire: disposer d'instruments variés, diversifier ses modèles, revitaliser la théorie⁷. Il faut considérer l'œuvre comme variation, et envisager qu'il y a d'autres *expressions*, au sens de Leibniz⁸, de cette variation: littéraires mais aussi scientifiques, philosophiques – quand ces disciplines se fécondent mutuellement et composent leur histoire. L'art a perdu ses frontières avec les autres médias, visuels et linguistiques, il n'est plus à lui tout seul un système pour comprendre le monde. L'objet d'art s'inscrit comme œuvre en conformité aux différents codes: de la production, de la visibilité, de la valeur, du sens, de la forme, etc. C'est ainsi que l'œuvre d'art met en évidence à la fois le *processus matériel d'émergence de l'image* et à la fois la diversité des perspectives (le point de vue aérien, la coupe histologique, etc.) à partir desquelles on croit pouvoir faire la somme d'une réalité. C'est ainsi que des domaines disparates semblent soumis à une force d'expansion individuelle et, simultanément, en se côtoyant à distance, peuvent interagir de façon puissante⁹. Certains thèmes servent de trait d'union entre des niveaux disparates. Quelle est la valeur esthétique d'un *Stealth Bomber* américain profilé pour rester invisible? Quelle est le rapport entre les nouvelles technologies de l'information et l'art de la guerre?

informatique	art
guerre	consommation

Une grande part de la fascination actuelle pour la techno-culture (parmi nos fascinations contemporaines: de la chair, de la violence, de la dégradation du corps, de la technique, de la fin de la civilisation, de la ruine urbaine) se trouve ainsi interrogée. Il apparaît alors qu'à la séduction des cyberorganes et des espaces immersifs répond un éréthisme de la destruction: à la téléprésence répond la télé disparition. À l'heure où de nombreux artistes rajoutent des pixels, des *leds* et des octets à leurs

œuvres pour faire partie de demain, allument leur écran aux millions de couleurs pour orchestrer la féerie du balayage électronique, il ne s'agit pas d'accroître la *fascination pour la technique* mais de mettre au jour la raison pour laquelle celle-ci est si bien enracinée dans notre époque. On fait tout pour que le train du progrès aille plus vite, pour se leurrer qu'il pourrait en faire davantage. Le spectateur veut être «absorbé» par le spectacle – il veut se laisser absorber par une image de la multiplicité: mû par le désir d'y trouver son propre fractionnement? Chacun d'entre nous aborde ses expériences avec une diversité de formes de jugement. Chaque fois le spectateur approche l'œuvre d'art avec une multiplicité lente, comme s'il y avait *en chacun de nous un public varié*. Notre perception du monde apparaît plus que jamais composée d'esquisses perceptuelles toujours interrompues, composée de scotomes et aussi de points d'éblouissement. L'art de la fin du XX^e siècle nous propose l'expérience de cette multiplicité où s'échangent des fragments de mémoire et de perception, multiplicité anhistorique dont l'expérience nous conduit à rechercher un fond pathique commun.

3. L'HISTORICISATION DE LA CULTURE

Il ne fait pas de doute que c'est le rôle de la culture d'indiquer la dimension historique de toute chose: ce qui a été dit, ce qui a été fait. L'histoire est un mode d'interprétation qui détermine notre expérience du présent: comment on voit les choses, comment on les fait – c'est un rappel à partir duquel on ne peut faire n'importe quoi. Car c'est aussi le rôle de la culture d'éviter que certaines choses soient répétées. La culture rappelle le passé, entretient la mémoire et nous situe dans la trame de l'histoire.

Aujourd'hui nous avons tendance à tout mettre en rapport à un passé dont le rappel nous garantirait d'échapper au superficiel, au léger, à l'inconséquent. Le passé, dont les événements sont lourds, se trouve ainsi dépositaire d'une vérité tragique. Cependant, ce passé ainsi dramatisé, héroïque ou barbare, est d'emblée exclu de l'essentielle continuité de l'histoire,

ce passé n'est plus en prise directe sur le présent. Ce passé dramatisé devient *anhistorique*, c'est-à-dire enfermé dans une histoire événementielle, quand l'inhumain doit être relégué dans un passé ignominieux, un passé qui a perdu ses entrées dans le présent. Il importe de distinguer l'histoire micro-événementielle, dans laquelle on voudrait enfouir la barbarie récente (comme on dispose de déchets nucléaires), de l'histoire archi-événementielle, traumatique, qui reste contemporaine¹⁰.

L'historicisme excessif, issu des radicalismes culturels, qui prévaut aujourd'hui, rappelle à peu de choses près ce que Nietzsche appelait une maladie historique, un excès culturel. Un trop-plein d'histoire dans lequel on ne peut plus rien faire. Car le recours à l'histoire sert le plus souvent une visée idéologique : attribuer un rôle fondateur à certains événements, pour les glorifier ou pour les condamner. Une polarisation excessive sur le passé, une insistance si grande sur le devoir de mémoire, peut laisser croire qu'il ne se passe rien aujourd'hui, que l'horreur est advenue, que tout événement aujourd'hui n'est que fabrication médiatique : événements légers. Sans voir que l'horreur est insidieuse, se glisse dans le quotidien, prend possession de nos vies, sans pourtant être marquée par des événements : à travers notre désir de succès social, notre calcul des forces, notre disposition à faire des compromis pour un moindre mal... C'est ainsi que l'histoire est également faite d'archi-événements, c'est-à-dire des événements beaucoup plus discrets, qui ne s'exténuent pas dans le passage du temps. Comme des tendances qui toujours adviennent dans le déroulement historique de la société. L'art ne travaille pas seulement sur les images du passé, pour en raviver la mémoire, il nous fait sentir combien nous sommes, à notre insu, habités par le passé. Ainsi les œuvres d'art nous semblent des archi-événements : nous n'avons nul besoin de raviver la mémoire, elle est là depuis toujours, il importe plutôt de l'actualiser.

Car la création (arts visuels, poésie), toujours nourrie par la mémoire, nous rappelle l'exigence historique (contre l'amnésie, contre l'indifférence,

contre la répétition mortifère) et tout à la fois nous permet de transcender la multitude des intérêts particuliers, de transcender l'illusion qu'une époque est uniquement faite d'événements ponctuels (ou d'actualités).

La légitimation historique de l'œuvre

On a voulu tout ramener à l'histoire, on a voulu constituer les œuvres en mémoires, en faire des documents privilégiés et sensibles des mouvements et des périodes historiques – mais l'histoire a éclaté en une multitude de micro-histoires avec ses dérives dans la fiction. On a voulu interroger l'œuvre pour en retirer un savoir sur les conditions culturelles, politiques... de son émergence, *mais c'est l'œuvre qui nous interroge, elle interroge les positions à partir desquelles on est amené à la contempler*. Ce qui a eu pour effet d'exposer l'histoire de l'art et le discours critique à l'épreuve de la multiplicité diachronique que nous essayons de penser aujourd'hui.

Nous sommes portés à considérer comme *seul valide le discours du dedans, soit le discours ésotérique de l'initié/victime*. Nul ne peut passer un jugement sur l'œuvre sans partager d'emblée les visées politiques et culturelles de son créateur. On ne peut comprendre l'œuvre – et la juger – qu'à se mettre à la place du créateur pour retracer sa démarche, qu'à la considérer depuis le groupe auquel appartient l'artiste et à parcourir son évolution historique récente. Ce qui implique avoir souffert comme ils ont souffert : la souffrance doit s'incarner en nous aussi ! L'œuvre ne peut être considérée que par ceux qui l'ont déjà comprise, elle ne peut nous interpeller en deçà de nos catégories. Personne ne peut prétendre posséder une perception correcte d'une histoire dont les composantes restent dissimulées et sont incompatibles.

L'irruption des particularismes a provoqué un éclatement du discours sur l'art (dans l'histoire de l'art et la critique), quand ce discours a cherché à mimer la diversité des emprunts et des revendications de l'œuvre d'art elle-même. Ce discours ésotérique apparaît en réaction contre le discours traditionnel

qui préconisait une esthétique pure, une objectivité sémiotique, un neutre iconologique. Néanmoins, bien que les faits historiques (tels que les pratiques de pouvoir et d'assujettissement qui se sont acharnées sur les femmes, les noirs, les homosexuels, les juifs, etc.) soient « indiscutables », leur incidence dans l'œuvre ne rend pas celle-ci incriticable. Pourtant, chaque fois que l'on veut discuter un énoncé comme tel, *on est renvoyé au caractère indiscutable de son énonciation comme fait irrépressible, comme document incontournable*. L'artefact n'a pas d'intérêt sinon de révéler le caractère moral de son producteur. On ne demande pas qu'est-ce que ça dit? Mais: qui (l'ethnie, le groupe, le genre, etc.) parle? D'où ça parle. C'est l'irruption du référent (micro-historique) dans le code. La question que l'on oublie trop souvent de poser c'est: comment ces référents historiques peuvent-ils effectivement s'inscrire dans le code? On tend à oublier cette question.

Un élément de réponse peut être trouvé dans le paradoxe suivant: plus la souffrance est grande, plus la voix paraîtra étouffée aux observateurs extérieurs, plus cette voix paraîtra ésotérique¹¹. Simultanément, cette souffrance authentifie cette voix, le contenu du message reste confus mais le pathos est fort. L'expérience pathique n'est pas un contenu déposé dans un code expressif, c'est plutôt une perturbation du code lui-même. Ainsi la représentation du trauma est un trauma de la représentation, une représentation non reconnue comme telle. Alors le contenu de la pensée ne peut être saisi, il passe dans le registre de l'impensable, lorsque le contenu de la pensée n'est plus qu'une perturbation de la pensée elle-même.

L'historicisation de l'art à laquelle on assiste actuellement peut être expliquée par le *pouvoir de légitimer de l'histoire*. Mais l'histoire est éclatée en une multitude de récits, en une multitude de mémoires à reconstruire. Plus on historicise l'art, plus l'art est exposé à la multiplicité et plus l'histoire de l'art elle-même paraît obsolète. Car le fait d'appartenir à l'histoire ne nous relie pas dans un *passé commun* mais invite au contraire à partager la revendication d'une spécificité de classe, d'ethnicité, de genre, de région, de race, d'orientation sexuelle, etc. Ces revendications

sont parfois d'une grande puissance affective. Lorsque la charge affective (*Affektbetrag*) de l'œuvre provient d'une histoire traumatique, elle a le pouvoir de modifier la perception qu'a le spectateur de son propre passé et de son histoire.

1. Cette puissance affective peut *s'incarner* dans l'artiste (on retrouve ici la question du tempérament comme manière d'un style chez Wölfflin). Exemple: Willem de Kooning.

2. Cette puissance affective peut véritablement *s'inscrire* dans l'œuvre, lorsque la puissance affective est à l'œuvre dans l'objet lui-même. Exemple: Paul Celan.

3. Elle peut aussi *s'allégoriser* et se sublimer dans une expression conforme à l'idéal de beauté de la collectivité. Exemple: Henryk Górecki.

Inscription	Incarnation	Sublimation
Paul Celan	Willem de Kooning	Henryk Górecki

Incarnation et inscription

Aujourd'hui, l'art apparaît important, légitime, à condition *que son auteur incarne une souffrance ou une cause*. L'œuvre requiert d'emblée du spectateur une adhésion idéologique, une sympathie pour la victime – et secondairement un regard ou une écoute. Est-ce qu'il s'agit d'une manipulation cynique des masses par une minorité qui aura enrichi son capital symbolique d'un art des victimes? Ce serait, par certains côtés, une réaction légitime contre la perte de tous les particularismes, contre l'universalisation médiatique, contre l'hégémonie d'une mémoire. Cet art parvient à intimider le public et à inhiber les créateurs, non pas en exerçant un terrorisme intellectuel, mais en intégrant du matériel réel (historique, sexuel, ethnoculturel...), faisant valoir ainsi des revendications indiscutables¹². Notre thèse c'est qu'il ne suffit pas que le pathos se dépose dans la personne de l'artiste – il faut aussi qu'il s'inscrive dans l'œuvre, dans un mode perturbateur et archi-événementiel.

À une époque où toutes les valeurs s'érodent, la mémoire n'est plus un bien culturel que l'on peut mettre en commun, elle est au contraire cause de divisions, elle est travaillée par une multiplicité

dispersive. Il ne reste plus qu'à monnayer la souffrance pour le bénéfice de particularismes figés et de micrototalitarismes culturels. La souffrance a valeur d'authentification lorsqu'elle est éprouvée parce que j'ai un drame intérieur (histoire singulière), parce que le monde est malade (histoire universelle : pollution, guerre, etc.). On croit alors que la souffrance (désarroi, déséquilibre, blessure...) dicte le comportement sous lequel elle devient visible. Exemple : le fait d'être séropositif (dans la troupe de Bill T. Jones) dicterait une façon de danser¹³, une façon d'écrire, une façon de peindre¹⁴. On croit que la souffrance invente ses figures, ses motifs, ses lignes – que la pathologie est génératrice de poésie. Lorsqu'on devient un être-pour-la-mort, on paraît certes plus authentique, on écrit, dessine, danse différemment – mais est-ce nécessairement plus artistique ? Comme si la (mémoire de la) souffrance pouvait parler directement.

L'excès de mémoire – son inscription

Les horreurs de la guerre auront marqué la nécessité de retrouver une proximité de l'humain contre l'humain, d'exhumer en poésie un langage originaire. Après Auschwitz, les poèmes (d'un même poète, ou de plusieurs poètes) s'élèvent depuis une même nuit, une même expiration. C'est une même cause à servir, sans rivalités entre les poètes, entre les poètes et les philosophes, contre l'oubli, contre le vide. C'est ainsi que le « je » de Celan n'est pas un sujet biographique, il parle dans un « nous » plus proche parce qu'il est composé d'une infinité de voix chuchotées, ceux qui parlent prenant la parole pour ceux qui ne parlent plus¹⁵. En fait nous ne pouvons dire le monde, nous ne pouvons que nous dire nous. Le langage dessine ce *nous* lorsqu'il semble se dire lui-même (*die Sprache spricht*), le langage est ce **nous** dans lequel nous ne nous sommes pas encore reconnus complices. Sans jamais s'adresser aux morts comme Eux, à la troisième personne. Comme dit Celan : « une langue de toujours, sans Je et sans Toi, rien que Lui, rien que Ça, comprends-tu. Elle simplement, et c'est tout »¹⁶. C'est une langue par laquelle chacun touche à

tous les autres, simultanément, c'est un réceptacle commun.

Je lyrique	Nous héroïque	Lui (impersonnel), Ça dramatique contre-lyrique
---------------	------------------	---

L'expression de Celan s'inscrit effectivement dans la perspective de rejoindre le nous, dans l'anonymat du langage, dans l'arbitraire du signe. Il ne s'agit pas seulement pour Celan de s'approprier un témoignage, mais de s'identifier à son auteur. Cette question permettrait peut-être d'élucider un certain nombre d'emprunts quand, selon ses détracteurs, Celan aurait aussi plagié Weißglas¹⁷, Mandelstam, Goll, et d'autres. Est-ce dire que Celan se serait approprié leur mémoire ? Dans l'affirmative, force est de constater qu'il l'aura portée, qu'il l'aura incarnée. En fait il n'y a pas de rivalité qui tienne, ni le philosophe ni le poète n'ont à dire la mort et ne pourraient la dire, elle est par avance ce lieu (que le poète scelle, que le langage cèle) d'où la parole s'élève, selon des conditions dissemblables, à la recherche pourtant d'une rédemption lyrique – ou contre-lyrique chez Celan.

On doit lire le poème et l'interroger à partir d'un questionnement beaucoup plus large : non pas qui est le poète, mais principalement qui sommes-nous pour survivre dans ce siècle, et pour continuer ensemble, génération après génération dans les siècles suivants ? Le pourrions-nous ? Dans l'affirmative : au prix de quelles horreurs ? L'interrogation du poème se nourrit en premier lieu d'une exigence éthique que nous partageons tous. Notre connaissance du contexte biographique doit passer au second plan. La poésie de Celan est un témoignage de l'Holocauste, mais il est difficile d'exposer la dimension biographique de ce témoignage sans reproduire un discours d'authentification par la douleur. Le témoignage de la souffrance, personnelle ou collective, n'est pas en soi un acte poétique. Il semble même qu'en raison de son ambition littéraire il ne soit pas authentique. Comme ce serait le cas pour le poème *Fugue de mort* qui traite explicitement de l'Holocauste, peut-être trop explicitement, quand l'urgence de comprendre risque

d'interdire l'expérience de l'œuvre. En 1965, le journal *Merkur* invoque la condamnation par Adorno de toute poésie après Auschwitz pour accuser Celan d'exploiter la tragédie des camps afin de produire des œuvres d'art. *Fugue de mort* serait un de ces poèmes où le désespoir devient beau grâce à l'art. Peut-on en dire autant du *Guernica* de Picasso?

Est-ce dire qu'il faut oublier la Shoah pour lire le poème? Doit-on oublier que Hervé Guibert et Robert Mapplethorpe sont morts du sida pour vraiment apprécier leur œuvre? On ne saurait ignorer la Shoah, le sida, comme composantes essentielles du monde dans lequel s'écrivent et sont lues des paroles poétiques. Certes on ne peut écrire de poésie après Auschwitz: pour Celan il n'y a désormais de poésie qu'avec (*mit-*) Auschwitz. Le souffle poétique qui était inspiration (regain de vie, don divin) sera aussi expiration (qui désigne aussi la mort, le détachement de l'esprit). Un «retournement du souffle» est nécessaire pour revenir de l'expiration vers l'inspiration. Mais, comme le précise Gadamer: «le seul poème qu'il soit aujourd'hui possible d'écrire désire être un «irrévocable témoignage» – mais il veut l'être en tant que poème»¹⁸. Il ne suffit pas que la souffrance s'incarne dans le poète, elle doit de surcroît s'inscrire dans le poème, «en tant que poème». Nous trouvons un cas semblable dans le poème *Lady Lazarus* de Sylvia Plath, acte poétique à mi-chemin entre l'expiration et l'inspiration: entre la désintégration psychique et la transfiguration spirituelle, entre la tendance suicidaire et le dépassement des traumas personnels et collectifs.

Incarnation de la souffrance	Inscription de la (mémoire de la) souffrance	Dépassement de la souffrance
Expression littérale pathologique Le fond pathique étouffe la parole Désintégration psychique Morcellement	Expression latérale pathétique Refus de la catharsis	Expression sublimante apathique Catharsis Le discours poétique s'est détaché du fond pathique Transfiguration psychique <i>Fantasma narcissique d'une souveraineté du sujet</i>

Holocauste, génocide: comment il s'incarne en Celan, Gorky, Music...	Comment il s'inscrit dans le poème, dans le tableau de façon à être vu et entendu Acte poétique: «Lady Lazarus» «Fugue de mort»	Considérations esthétiques pures: motif, ligne, style Dépassement de tout trauma personnel ou collectif
--	--	--

Il apparaît ainsi que le pathos biographique serait contraire à toute critique, serait *contraire à toute réflexion autobiographique du lecteur, du spectateur devant l'œuvre*. C'est le problème d'inscrire véritablement la souffrance dans un langage et non pas simplement faire jouer les figures d'une iconographie de la souffrance. Les figures, dans la poésie de Celan, ne sont pas des référents biographiques, elles sont au contraire une expression de l'impensable, du mal dans sa forme extrême: lorsqu'il se révèle soudain comme illimité. L'impensable en philosophie n'était qu'une ruse de la raison par laquelle elle se représentait un au-delà d'elle-même. Ici l'impensable devient la proximité insupportable de la souffrance, la détresse inouïe, le mal absolu, la souffrance des enfants, le sans-fond. Il ne sert à rien de multiplier les références littéraires (Kafka) et philosophiques (Heidegger) – il faut aussi laisser sa place au non-sens qui obscurcit le texte, qui rend obligatoires des passages à vide, qui serait plutôt – comme dans *La Rose de personne* – une figuration du Rien. Pour échapper au non-sens, la tentation est grande de dérouler la biographie, de réduire l'œuvre à son référent historique. Un poème sur l'extermination est-il possible? Non, et c'est pour cela que le poème *Uni aux persécutés*, n'est pas un poème sur l'extermination. Le réduire à son référent revient à priver de voix le poète. En croyant que l'événement parle de lui-même on prive la poésie de sa nécessaire autonomie.

(Dés)incarnation de la mémoire

Avec Celan, la mémoire est disruptive, elle doit devenir contenu. Dans le cas du peintre de Kooning, la perte de la mémoire est le traumatisme lui-même, sans signification et sans contenus¹⁹. Toute sa vie de

Kooning a recherché une peinture qui ne serait pas un moyen pour le peintre de se rappeler à lui-même ce qu'il est, une peinture qui saurait révéler des automatismes puissants. C'est pourquoi un critique comme Milton Kramer peut faire remarquer perfidement que la créativité de la plupart des artistes aurait été affectée par cette infirmité cérébrale, mais que dans le cas de Willem de Kooning, personne ne verra la différence. La création chez de Kooning, un des plus grands peintres américains, serait-elle devenue une *pure activité motrice*? Dans ce cas, elle ne serait pas diminuée par la maladie de l'artiste puisque la maladie d'Alzheimer n'affecte que très tardivement la motricité et la perception visuelle. Certes le travail de de Kooning a toujours évoqué pour nous le discontinu et l'absence de retenue. Mais il faut encore *produire* cet effet, et cela ne signifie pas que sa création elle-même était discontinuée et sans retenue. Le peintre incarne la perte de la conscience, il est moins sûr qu'il inscrive cette perte.

Chez de Kooning, cinquante années de peinture auraient laissé des *réflexes picturo-moteurs* très profonds qui continuent à jouer lorsqu'il tient le pinceau contre la toile et il se laisserait gouverner par les stimulations de proche en proche que constituent les traces picturales. Le problème se déplace du côté du public: il y a ceux qui ne veulent pas accepter la destruction d'un si grand esprit et qui restent fidèles aux principes de leur admiration de toujours: de Kooning a toujours lutté contre la conscience de soi dans la peinture, alors pourquoi le répudier maintenant qu'il serait véritablement « parvenu » au vide? Le peintre se définissait lui-même comme celui qui « glisse dans ses aperceptions »²⁰. Il y a finalement ceux qui sont restés sceptiques lorsqu'ils avaient déjà perçu un rapport entre la liquéfaction de son image dans les années quatre-vingt et la diminution de ses facultés. Pour eux, cette peinture n'inscrit rien, il n'y a ni (inscription d'une) perte de conscience, ni tentative de recréer une conscience. Il n'y a pas de créativité sans mémoire.

Sublimation

Je reviens maintenant au thème de l'historicisation de la culture. Celle-ci, en faisant usage de nouveaux

procédés d'authentification par la souffrance, la maladie, le martyre..., rejoint l'ancienne définition cathartique de l'art: l'art serait important et légitime *parce qu'il transcende la souffrance* et purifie les blessures. La création artistique réaffirmerait ainsi la grandeur de l'esprit individuel par-dessus les revendications collectives. On croit dans la capacité de l'esprit de se transcender et de transcender toute situation: de trouver un recul nécessaire, dans un point de vue transcendantal sur le monde. Nous saurions ainsi dépasser les difficultés de l'existence, les contraintes politiques, la culpabilité historique: par le moyen d'un *art cathartique et transcendantal*. Qu'est-ce qui donne à l'œuvre le pouvoir de transcender – si ce n'est l'inscription dans le symbolique, une sublimation par les signes.

Paradoxe de cette historicisation: seule la souffrance peut légitimer votre prise de parole, mais en même temps vous avez l'obligation de dépasser cette souffrance au moment où vous parlez. Cet art exige des victimes qu'elles transcendent leurs souffrances, il exerce une tyrannie de la purgation²¹. La souffrance, comme expérience réelle, ne saurait prendre place *dans* l'œuvre, qu'en autant qu'elle ait une valeur sublimatoire, qu'en traversant la structure tragique et disparaissant dans une sublimation provoquée par la clôture de la représentation. L'art se déploie à mi-chemin entre incarner et expliquer (sinon sublimer) la souffrance. Aujourd'hui, le fait même d'expliquer la souffrance prend le relais de ces mécanismes tragico-cathartiques. C'est offrir une construction rationnelle dans laquelle, de façon tout à fait irrationnelle, je peux penser la maladie et voir celle-ci à distance, presque hors de moi puisque devenue un objet que je peux contempler. Car voilà la condition de toute inscription de l'œuvre en tant qu'œuvre: de s'inscrire dans une histoire de l'art comme récit de la sublimation de l'humanité.

En fait, il y a une oscillation entre ces deux tendances de l'art: cathartique ou victimaire, car s'il n'y a pas d'autonomie pure de l'art, il n'y a pas davantage un art des souffrances et des humiliations passées qui ne requière pas d'emblée son inscription.

Plus précisément, il n’y a d’art qu’entre ces deux extrêmes. Le chaos pur n’est pas art, les conventions formelles lorsqu’elles ne servent plus qu’à désigner l’«art officiel» ne sont pas davantage de l’art. L’affect comme pur désordre affectif n’est pas de l’art, l’affect ne prend une valeur poétique et artistique qu’à devenir message dans un code, inscription dans le symbolique.

Chaos affects		Ordre concepts
Authentification	Inscription	Sublimation

Nous parlons d’une oscillation entre les deux extrêmes (incarnation–sublimation) car il faut admettre que l’inscription est impossible, du moins rare et impondérable. Ce qu’exprime le peintre Zoran Music en ces mots :

*J’attendais que cette vision prenne une forme dans ma mémoire. Elle était en permanence devant moi, ces cadavres allongés. Pour réussir à sortir la lumière de tout cela, il aurait fallu un Goya peut-être. Il me semble que je n’ai pas réussi comme je l’aurais voulu. Ce n’était pas possible peut-être.*²²

L’historicisation culturelle enferme souvent l’art dans un discours de l’authentification par la souffrance, par l’irruption du corps et de la singularité historique. Il faut voir que cette authentification ce n’est pas nécessairement retrouver un moment sublime de vérité (du corps, du cri, de la douleur) en deçà de toute représentation. En fait, ce discours de l’authentification reste un moment essentiel du mouvement de la culture dans lequel l’ordre veut se substituer au chaos, le concept veut se substituer à l’affect. Noter qu’avec le fantasme de l’œuvre pure, la poésie, le dessin – sans donner le témoignage d’une transfiguration psychique accomplie – inscrivent néanmoins la *possibilité* de celle-ci dans le langage. Dans l’histoire de l’art, la mémoire forgée dans ces objets (les œuvres) est préservée, afin de faire raconter par ces objets l’histoire de l’humanité comme tragédie: agitation, suspens, sublimation. Bien sûr, il y a toujours cette tragédie plus grande: l’impossibilité

de forger la mémoire, lorsque la souffrance traumatique interdit toute inscription. Ce que le peintre Gorky exprimait à sa façon dans les portraits (de lui-même, de sa mère...) dont il effaçait les mains²³.

Fantasme du créateur	Fantasme dans l’œuvre qui peut toucher le lecteur/spectateur	Fantasme de l’œuvre pure
Incarnation de la souffrance par l’artiste	Inscription de la (mémoire de la) souffrance	Dépassement de la souffrance

La grâce créatrice : inscription et sublimation

La recherche de l’oubli de soi a des conséquences très différentes pour le créateur qui œuvre dans l’épaisseur de l’histoire. Il doit perdre systématiquement sa mémoire personnelle: là où il veut aller, elle ne peut que l’encombrer. De toute façon, selon un proverbe polonais, notre dernière chemise n’a pas de poches, on ne peut rien emporter avec soi de sa vie passée²⁴. L’expérience de la mort a permis au compositeur Górecki de faire abstraction de lui-même, pour se consacrer à des choses plus importantes. *Si la mémoire personnelle doit être annihilée, on ne saurait en faire autant de la mémoire musicale: Mozart, Schubert... doivent être rejoués tous les jours, ce qu’ils ont rendu possible ne cesse d’avoir lieu (archi-événements), composer aujourd’hui c’est encore célébrer leur mémoire.* Certes il ne faut pas que cet historicisme fasse écran à notre lecture du présent: en jetant son dévolu sur le passé, on croit échapper à toute falsification idéologique. Il y a une fuite dans l’historisme qui est trompeuse, quand on s’intéresse à une époque (ex. la musique de Bach) dans un but de diversion²⁵, car elle serait idéologiquement neutre, anhistorique. Cet historisme est encore un anhistorisme.

En fait, chez Górecki, cette mémoire musicale n’exclut pas une autre mémoire, cette autre mémoire qui se manifesterait bien malgré nous, celle de la déportation et des camps (où le grand-père priait sur un rosaire de boulettes de pain pour que le petit Henryk infirme puisse marcher un jour). Selon

Górecki, il est indécent de dire de quelqu'un que c'est une «personne d'Auschwitz». Ainsi il considère avec horreur que l'on puisse parler de «symphonie d'Auschwitz» et expliquer sa musique comme expression du cauchemar de la Pologne. Néanmoins, personne n'oublie la prière chantée au 2^e mouvement de sa Troisième Symphonie, prière dont le texte avait été gravé sur le mur d'une prison de la Gestapo par une jeune fille de 18 ans²⁶. «Non Mère ne pleure pas/ Très pure Reine des Cieux/ Soutiens-moi toujours/ Ave Maria», Helena Wanda Blazusiakowna, Zakopane, 1944.

Pour recevoir l'inspiration il n'est pas nécessaire de faire abstraction de soi-même, le lien s'établit par l'intensité. Ce qui ne veut pas dire que la création est désormais exempte de tout travail intellectuel, que tout jaillirait de la spiritualité comme d'autres disent que tout jaillit de l'instinct ou encore de la souffrance. Le travail intellectuel ne doit pas être perçu: il y a un aspect hautement cérébral de la musique, une complexité mathématique qui doit rester sur la table du compositeur. La musique ne doit pas être asservie à une méthode de composition ou à un mode de légitimation intellectuelle. *Elle devient la mémoire de celui qui a tout oublié.* Sur fond du *Kleines Requiem*, de Górecki, joué par le Schönberg Ensemble, nous parvenons à une écoute quasi musicale de la question du compositeur: «Wo ist das Geheimnis?» – où est le secret? Assurément, cette musique constitue à la fois une inscription et une sublimation d'un fond pathique commun.

POUR CONCLURE

Il ne s'agit pas de nier la souffrance des victimes et de récuser leur mémoire, mais de soumettre à un examen critique les témoignages et les documents qui prétendent avoir une valeur artistique et littéraire sans inscription dans les codes exigeants de l'art. La souffrance, l'oppression, la honte, la destruction, le génocide, etc., de tout cela on peut: a) se réclamer des incarnations, dans une référence *directe*, comme s'il suffisait de la mentionner, de s'en réclamer, pour en faire le fondement de notre authenticité; b) donner

une inscription véritable, plus *latérale* que littérale. C'est le problème d'inscrire véritablement la souffrance dans un langage et non pas simplement faire jouer des clichés, des stéréotypes. Le cri est-il événement (représentation originaire de la souffrance, car le cri offre l'image d'un corps béant et fragmenté par la souffrance?) ou message dans un code? Ce cri fait-il partie de l'iconographie officielle de la souffrance? Il suffit de projeter le cri, la cicatrice dans un format muséal pour en donner l'inscription²⁷? Quand le cri devient-il œuvre d'art? Górecki reprend la mémoire de l'événement (les mots tracés sur les murs d'une cellule) pour l'inscrire dans une mémoire plus large, une mémoire qui nous accompagne toujours, qui n'enferme pas le passé et qui pourtant tempère l'incessant retour du passé dans le présent.

Il est vrai qu'on a toujours fait de l'art avec l'insomnie, la maladie, le refus suicidaire du monde, la folie. Car l'histoire de l'art est aussi une histoire de la souffrance. Il y a toujours eu un versant pathologique de l'art, mais ce qui définit l'art c'est l'inscription de l'expérience dans un langage, dans un code. Cette inscription est effective lorsque l'œuvre est une façon de *prendre position* dans le milieu de l'art comme illustration d'une conception de l'art. Message dans un code qui dit quelque chose du code – c'est-à-dire de l'art en général. Elle est aussi une façon de prendre position dans la société en général comme invitation à considérer autrement certains aspects critiques (sexuels, ethniques, etc.) de cette société, à respecter les différences et à exposer la diversité, comme inscription nietzschéenne de l'altérité au cœur du Même. C'est également une façon de donner à l'art une position dans la multiplicité disciplinaire des savoirs et des techniques. On voit que la question centrale est celle de l'inscription. Il nous faut des outils théoriques (sémiotique, psychanalyse, phénoménologie, archéologie) pour penser cette inscription dans la trame symbolique, il ne suffit pas d'en réserver la place dans l'histoire.

En effet, l'histoire de l'art ne saurait encore prétendre nous offrir un tableau exhaustif des transformations et de la permanence de l'art à travers

les siècles. Une idée panoramique des origines et de la finalité de l'art n'est plus requise. Car, s'il faut en croire les nouveaux historicistes, deux millénaires d'art n'auront été que le paradigme d'une orthodoxie culturelle, dont les enjeux étaient politiques, théologiques... c'est-à-dire idéologiques: la *Mona Lisa* finira aux poubelles lorsqu'on se sera fatigué d'en mettre sur les *t-shirts*. La tâche de l'historien du XXI^e concerne plutôt le présent que le passé. Peut-on raconter ce qui s'est réellement passé? Peut-on reconnaître la place des arts parmi les productions et les savoirs de notre société? Notre langage (de critique et d'historien) est (dès lors) constitué de catégories qui ont leur propre histoire (multiplicité diachronique), ce langage est également constitué par un enchevêtrement de paradigmes (multiplicité synchronique). L'art n'est plus une production *sui generis* qui peut se ressaisir dans une pure autoréflexivité. L'art prend place dans une constellation disciplinaire et le discours critique doit prendre le relais de positions théoriques extérieures. Non pas que ce discours historique et critique puisse transcender cette multiplicité en dessinant un espace épistémologique global (l'exemple donné par Foucault en 1966 est séduisant). Ce discours ne trouve son homogénéité que de s'affirmer comme *pratique*: face aux pouvoirs, aux stratégies, aux tensions, aux lignes de force dans une culture dont le futur se chargera toujours de traumatiser le passé. Car l'expérience de la multiplicité nous conduit à rechercher un fond pathique commun, dernière croyance dans une essence que l'Art saurait ressusciter en chacun de nous.

NOTES

1. Cf. B. Richards, *Disciplines of Delight. The Psychoanalysis of Popular Culture*, Free Association Books, London, 1994.
2. Cf. notre «Analgies récréatives» [Bill Burns], *Spirale*, 123, avril 1993, p. 16.
3. «[...] on ne fait jamais que cela – utiliser et transformer des concepts importés, des concepts empruntés». G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éd. de Minuit, 1990, p. 46.
4. Cf. notre article, «Le dilemme critique», *ETC*, Montréal, n°29, 15 février au 15 mai 1995, p. 16-18. En fait, il s'agit moins de rôles incompatibles que d'une opposition d'effets.
5. Voir M. Csikszentmihaly et R. E. Robinson, *The Art of Seeing*, J. Paul Getty Museum, Malibu, California, 1990, p. 194. La première question pour évaluer l'expérience esthétique des professionnels des musées: «The pieces that have some sort of challenge are the ones that stay in your mind».
6. Cf. notre article «Écritures transversales» [Philip Kitt], *Spirale*, 146, janvier-février 1996, p. 4. Chez J. Sterbak, la robotisation du corps (par la machine et les représentations) accélère la disciplinarisation. Voir «Humour charnel» [Jana Sterbak], *Spirale*, 149, juillet-août 1996, p. 24.
7. Comme l'énonce D. Soutif, la critique d'art est devenue un «spectre empirique continu où s'imbriquent de multiples niveaux de conceptualisation ou de langue, d'argumentation et de pensées», dans *La Place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique*, Colloque de Rennes, 1990, Archives de la critique d'art, 1992.
8. Des réalités qui semblent cohabiter à des échelles et à des registres différents peuvent être projetées sur l'œuvre comme autant de «plans d'expression» de celle-ci – le modèle leibnizien de la diversité des savoirs nous permet ici encore de penser la complémentarité des jugements et le croisement des perspectives. Cf. la lettre de Leibniz à Arnault du 9 octobre 1687.
9. Selon l'artiste P. Kitt, «les représentations des nombreux espaces physiques temporeux et sociaux de l'existence contemporaine, constituées en lexique, peuvent agir les unes sur les autres et esquisser de nouvelles possibilités spatiales».
10. «[...] le plus épouvantable est un phénomène anhistorique, parce qu'il est impossible de s'en débarrasser et d'en empêcher la reproduction dans l'avenir: c'est-à-dire le quotidien et la corruption progressive par le quotidien. Car les horreurs historiquement situables deviennent des événements historiques; on en parle avec effroi, ce sont des sujets à sensation. Oui, sous plus d'un rapport, il est devenu de mode de vitupérer les méfaits d'hier. C'est une mode qui ne coûte rien; car appeler inhumains des actes inhumains n'est pas un acte positif, et souvent rien de plus qu'un alibi pour la haine nihiliste de soi. Mais qui oserait prétendre qu'il est immunisé contre la falsification ordonnée par le pouvoir». H.E. Nossack, «Cette vie sans vie» (trad. J. Ruffet), *Poésie*, 64, 1993, p. 11.
11. Voir J. Hatley, «Celan's Poetic of Address. How the Dead Resist their History», dans S. Barker, *Signs of Change*, SUNY, 1996, p. 222.
12. Selon le sénateur J. Helms, les homosexuels auraient infiltré les arts pour promouvoir leur cause (le cas *Mapplethorpe*). Autres exemples, les séropositifs qui s'exhibent et font du spectacle de danse une vitrine médicale (B.T. Jones, dans *Still/Here*, Brooklyn Academy of Music, 1994: danseurs séropositifs et témoignages vidéo); les retardés mentaux dans un spectacle Butoh (hommage à Hijikata).
13. «[...] pathology has its poetry, too», H.K. Bhabha, «Dance this Diss Around», *Art Forum*, avril 1995, p. 20. Notons que A. Croce ne donne pas un exemple d'appui (ou de rejet) d'une œuvre qui posséderait l'authenticité du sida. Le critique refuse d'évaluer une œuvre car il ne croit pas pouvoir dégager celle-ci du discours qui l'enchaîne.
14. Cf. notre article «Figures du sida» [Le sida, la peinture, la critique d'art devant la maladie], *Discours social/Social Discourse*, Analyse du discours et sociocritique des textes, vol. 6, n°3-4, été-automne 1994, p. 133-139.
15. Cf. notre article «Levée de mots, volcanique. Lecture herméneutique de Celan», *Laval théologique et philosophique*, vol. 53, n°1, février 1997, p. 43-58.
16. Celan, *Strette*, trad. J.J. Jackson, A. du Bouchet *et al.*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 173. Le langage poétique nous rapporte les uns aux autres avant l'inscription des pronoms (je, tu, il...) et leur

articulation syntaxique – ce qu'Adorno et Jakobson vérifiaient chez Hölderlin.

17. On songe au parallèle frappant entre *Lui* du poète roumain Immanuel Weißglas et *Fugue de la mort* de Celan parue en 1952 dans *Pavot et Mémoire*. Celan connaissait ce poème, écrit en 1944, de son camarade Weißglas, et aurait entrepris d'y répondre. Le soupçon de plagiat est d'autant plus mordant que Weißglas avait accompagné ses parents dans les camps et aurait ainsi permis à sa famille de survivre. Ce que Celan n'a pas fait et ce qu'il se reprochait. Celan se considérait indigne de vivre parce qu'il avait survécu à ses parents, ceux-ci ayant été déportés par les nazis en 1942, et étant morts peu après au camp de Transnistria. Voir J. Felstiner, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, New Haven, Yale University Press, 1995, 344 p. C'est la première biographie à couvrir toute la vie de Celan. Elle est issue d'un travail de dix ans mené avec la complicité des proches du poète mais aussi d'une connaissance intime des problèmes de traduction que pose une œuvre si difficile.

18. H.-G. Gadamer, *Qui suis-je et qui es-tu? Commentaire de « Cristaux de souffle » de Paul Celan*, trad. E. Poulain, Arles, Actes Sud, 1987, p. 160.

19. Pendant de nombreuses années, plus personne, pas même ses anciens amis, ne peut rendre visite au peintre Willem de Kooning qui est placé sous la garde d'une équipe d'infirmières et d'avocats. En effet, le peintre a été déclaré légalement incompetent pour cause d'Alzheimer et placé sous la tutelle de sa fille illégitime Lisa de Kooning. Celle-ci a été appelée à contrôler une succession de quelque 300 millions de dollars US. Selon D. Waldman du Guggenheim, les peintres ne sont pas des intellectuels, donc la disparition de leurs facultés intellectuelles ne devrait pas diminuer leur créativité. Faut-il comprendre que la créativité n'est qu'une impulsion instinctuelle génératrice de formes qui ne requiert aucune conscience chez l'artiste de ce qu'il fait et de qui il est? Après le décès de sa femme Elaine en 1989, de Kooning a progressivement sombré dans la déchéance: coupé du monde, il s'occupait parfois de peindre, quand il ne restait pas prostré dans sa

chaise, le regard au plancher. D'aucuns disent que ses peintures récentes ne sont que des croûtes sans valeur. Il reste quelques admirateurs pour dire que ces tableaux ne sont pas des actes inconscients mais le théâtre du drame où un peintre cherche à rester lui-même malgré la dégénérescence de son cerveau.

20. « A slipping glimpse ».

21. « Many of our human stories end not in triumph but in defeat. To demand that victimized persons transcend their pain in order to make an audience feel good is another kind of tyranny ». J.C. Oates, « Confronting Head on the Face of the Afflicted », NYT, 19 fév. 1995, sect. 2, p. 22.

22. Z. Music cité dans P. Dagen, « Zoran Music, ou la peinture à l'épreuve de l'horreur », *Le Monde*, 7 avril 1995, p. 28.

23. Balakian Peter, « Arshile Gorky and the Armenian Genocide », *Art in America*, février 1996, p. 67. « [...] the painterly effacements of these hands are, it seems to me, pointedly emblems of genocidal death ».

24. C. Duyns, *Henryk Górecki*, 1994, Pays-Bas, 16 mm, 60 mn.

25. H.E. Nossack, « Cette vie sans vie » (trad. J. Ruffet), *Poésie*, 64, 1993, p. 15.

26. Dans les années 60, Górecki – qui avait été l'élève de Messiaen – abandonne les considérations formelles de l'avant-garde pour revenir à des principes musicaux très élémentaires. Lorsqu'il a présenté sa 3^e symphonie au Festival de Royan en 1976, il avait semblé alors que Górecki avait perdu l'esprit (tout comme lorsque de Kooning est revenu à la figuration). Que penser d'un compositeur qui travaille avec des moyens obsolètes, qui écoute plus volontiers la radio que la création contemporaine, qui reste chez lui à jouer du Mozart et de la musique religieuse? Il a oublié le présent et vit dans la mémoire de la musique. Górecki est conscient qu'il paraît vieux jeu: il ne sait pas pourquoi il compose mais il entend des choses dans sa tête. La création ne lui appartient pas, c'est un don de Dieu.

27. Voir notre article « Un point de vue neutre » [Geneviève Cadieux], *Spirale*, 125, juin 1993, p. 3.

GENÈSE RÉFLEXIONS SUR LA GENÈSE ESTHÉTIQUE DU SENS

JEAN-FRANÇOIS BORDRON

Dans cet article, nous nous interrogeons sur les rapports possibles entre la notion de sens et celle de perception. Nous envisageons de faire correspondre à quelques caractéristiques fondamentales de la perception quelques propriétés des signes. Nous recherchons, en d'autres termes, les rudiments d'une genèse esthétique du sens.

Nous partons d'un bref inventaire des problèmes philosophiques liés à la définition de ce qu'est une perception et, suivant Bergson sur ce point, nous demandons quelle raison on peut attribuer aux sensations dans le mécanisme général de la nature. Nous proposons de voir dans la perception un conflit entre deux logiques que nous appelons respectivement logique du « programme » et logique du « diagramme ».

Sur cette base, nous tentons de définir trois moments phénoménologiques nécessaires à la constitution d'un objet de perception. Nous rapportons ces trois moments aux trois synthèses kantienne et essayons de montrer qu'à chacune de ces synthèses correspond un type de signe. Nous voulons ainsi montrer que constituer des objets, au sens phénoménologique du terme, revient à constituer des signes. Par là même se trouve initié, au moins conceptuellement, un rapprochement entre des moments de perception et une classification rudimentaire des signes.

Il y a, nous semble-t-il, trois énigmes liées à la sensation. Elles peuvent être formulées ainsi:

- 1- Pourquoi avons-nous des sensations?
- 2- De quelle nature sont-elles et, en particulier, nous donnent-elles les objets du monde directement ou indirectement, subjectivement ou objectivement, etc.?
- 3- Les sensations reposent-elles sur des processus analytiques, comme le laisserait entendre la notion d'esquisse perceptive, ou sur des synthèses dépendantes d'*a priori* de la perception?

Ces trois questions, bien qu'intimement liées, mettent chacune l'accent sur un aspect différent du même problème. Notre intention est de parcourir ce champ problématique avec en arrière-plan l'interrogation suivante: quelle est la spécificité

du rapport esthétique aux sensations et quelle est sa place dans la constitution du sens, telle que la sémiotique projette de la décrire?

Les sensations, quelle que soit leur origine, sont très régulièrement inscrites dans un scénario anthropologique qui donne à chaque sens une fonction. Ainsi la vue et l'ouïe permettent à l'animal humain de repérer sa proie à distance. Il s'agit de sens distanciant, extéroceptifs et, pour l'essentiel, spatialisants. Le tact assure pour sa part la capture et s'illustre tout entier dans le corps à corps. L'odorat et le goût assurent les ultimes repérages et l'achèvement du scénario. Il s'agit de sens intériorisants et, du moins le dit-on souvent, temporalisants¹. Le chemin qui va de la coupe aux lèvres serait donc aussi celui qui va de l'espace au temps. À ces cinq sens viennent s'ajouter les sensations cénesthésiques ainsi que la perception des mouvements internes (kinesthèses) aptes à constituer non seulement le sentiment de soi-même, mais encore le centre de gravité et de repérage pour tous les mouvements.

Ainsi décrites, les sensations semblent se disposer comme des modalités dans un récit proppien. Un but fondamental est assigné sous forme d'objet-valeur. Les tours et détours du récit se justifient par une tension entre un manque initial et un but que sépare une quantité plus ou moins grande d'obstacles. La logique de la sensation est alors comprise sur le mode programmatique, propre à l'action. Ce point de vue empêche de voir en quoi une sensation n'est précisément pas une action. Car si l'on imagine le comportement d'un organisme comme une suite d'actions motivées, on ne voit plus en quoi peut résider la raison d'être des sensations. C'est là notre première question. Nul ne l'a sans doute mieux formulée que Bergson qui écrit dans le premier chapitre de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*²:

On pourrait même concevoir que toutes nos actions fussent automatiques, et l'on connaît d'ailleurs une infinie variété d'êtres organisés chez qui une excitation extérieure engendre une réaction déterminée sans passer par l'intermédiaire de la conscience. Si le plaisir et la douleur se produisent chez quelques

privilegiés, c'est vraisemblablement pour autoriser de leur part une résistance à la réaction automatique qui se produirait; ou la sensation n'a pas de raison d'être ou c'est un commencement de liberté. Mais comment nous permettrait-elle de résister à la réaction qui se prépare si elle ne nous en faisait connaître la nature par quelque signe précis? et quel peut être ce signe sinon l'esquisse et comme la préformation des mouvements automatiques futurs au sein même de la sensation éprouvée? L'état affectif ne doit donc pas correspondre seulement aux ébranlements, mouvements ou phénomènes physiques qui ont été, mais encore et surtout à ceux qui se préparent, à ceux qui voudraient être. (p. 25)

Bergson pose une question qui peut au premier abord paraître étrange. Il semble en effet que les sensations puissent se justifier par les seules opérations de régulations qu'elles autorisent. On imagine mal l'ajustement de conduites complexes sans le passage par des sensations. Le sens commun n'incline-t-il pas à voir dans la sensation de douleur le signe d'une action néfaste? On retire la main du feu parce qu'il brûle. On hésite davantage à tirer de semblables conséquences pour les actions agréables. Du plaisir à l'utilité, le chemin ne semble pas se tracer aussi aisément. Mais, quoi que l'on puisse penser des raisons du sens commun, il reste qu'une régulation même complexe ne semble pas requérir nécessairement des sensations. Peut-être même seraient-elles dangereusement inutiles et vaut-il mieux se fier à une activité simplement réflexe. Le problème de Bergson se situe précisément en ce point. Si une sensation n'était qu'un moment dans un mécanisme d'ensemble, on ne comprendrait pas son utilité. Bien plus, si tel était le cas, on ne voit même pas les raisons pour lesquelles elle viendrait nous informer:

Il semble en effet peu vraisemblable que la nature, si profondément utilitaire, ait assigné ici à la conscience la tâche toute scientifique de nous renseigner sur le passé ou le présent, qui ne dépendent plus de nous. (Ibid., p. 25)

On comprend mieux alors pourquoi Bergson voit dans la sensation un début de liberté. Elle n'est pas intelligible comme moment d'un mécanisme, mais

seulement comme commencement dans une dynamique. En ce sens, on ne peut comprendre pourquoi il faudrait qu'elle nous renseigne sur le passé. La sensation se justifie précisément parce qu'il y a de l'imprévisible qu'elle annonce et qu'elle inaugure. Par là, la sensation semble échapper à la logique du récit qui est une logique du programme. Elle se conforme plutôt à ce que G. Deleuze, dans un texte que l'on peut rapporter à une inspiration bergsonnienne, appelle une logique du diagramme³, ou encore une logique des faits. Ce dont il s'agit dans un diagramme n'est pas tant d'atteindre une fin que de constituer un domaine à partir d'un parcours libre. Le fleuve qui va à la mer reçoit sa forme de la convergence des eaux. Le diagramme au contraire ressemble aux courants qui se perdent sans recevoir le sens final que leur donnerait une forme et qui pourtant contribuent, par leur insistance même, à constituer un paysage. Quelle que soit la valeur de cette analogie, elle veut montrer qu'il existe une tension entre la place que l'on peut accorder à la sensation dans une logique de l'action et celle qu'elle suit pour ainsi dire d'elle-même, comme processus susceptible d'un développement autonome. Une première réponse à notre question consisterait à dire qu'il existe un espace propre à la sensation dont la fonction, beaucoup plus complexe que la simple régulation, est d'être constituante. Comme l'exprime Merleau-Ponty:

*Car, vue de l'intérieur, la perception ne doit rien à ce que nous savons par ailleurs sur le monde, sur les stimuli tels que les décrit la physique et sur les organes des sens tels que les décrit la biologie. Elle ne se donne pas d'abord comme un événement dans le monde tel que l'on puisse, par exemple, appliquer la catégorie de causalité, mais comme une re-création ou une re-constitution du monde à chaque moment.*⁴

On peut ainsi concevoir le domaine de la sensation comme le lieu même d'une constitution. Il est en ce sens possible de dire que la sensation n'est pas seulement un moment qui devrait trouver sa place dans un récit anthropologique, mais bien un milieu à partir duquel peuvent être reconsidérées et

reformulées jusqu'aux expériences les plus primitives. Si la sensation est le lieu d'une esthétique, ce ne peut être qu'au sens où l'esthétique est une expérience constituante. C'est là ce que nous avons appelé, après G. Deleuze, une logique du diagramme. Mais, avant d'en exposer les moments essentiels, il nous faut revenir sur ce que l'on appelle l'objet de la perception.

Malebranche faisait remarquer que l'on ne touchait pas le soleil et qu'en ce sens il était beaucoup plus vraisemblable de dire que nous percevions nos idées des choses plutôt que les choses elles-mêmes. La position même du problème autorise un certain nombre de solutions qu'il est possible de schématiser ainsi:

- Nous pouvons penser que les données sensibles sont des propriétés phénoménales que nous attribuons aux objets. Il n'y aurait en ce sens qu'un rapport très lâche entre les propriétés intrinsèques d'une chose et les données sensibles qui y correspondent. Mais il existe beaucoup de versions possibles d'une telle conception, selon la nature plus ou moins cognitive que l'on voudra bien accorder aux données sensibles. Rien n'oblige d'autre part à considérer les données phénoménales comme inobjectives. On peut soutenir au contraire que la phénoménalité est le mode de présence des choses pour une perception. Il s'agit donc, dans tous les cas, d'admettre qu'il existe une phénoménalité des entités du monde, que l'on interprète celle-ci sur un versant subjectif ou sur un versant objectif.

- La seconde solution paraît résider dans l'affirmation d'une absence de phénoménalité. Nous pouvons alors imaginer différentes attitudes qui vont de l'objectivisme le plus radical au subjectivisme. Chacune de ces positions est elle-même interprétable en termes plus ou moins physicalistes. L'essentiel dans tous les cas est de ne pas admettre d'entité phénoménale entre le monde et nous.

Beaucoup d'autres aspects devraient être pris en compte si l'on voulait faire un relevé, ne serait-ce qu'approximatif, des solutions pensables ou même effectivement soutenues⁵. Mais, dans le contexte que nous cherchons à définir, la question cruciale est bien

celle de la phénoménalité. Nous ne cherchons pas à décider de cette question mais d'abord à comprendre sa forme.

Il se peut que nous ayons besoin, pour les actes mentaux comme pour les actes de perception, d'une sorte de composant intermédiaire dont le noème husserlien est le meilleur exemple. Nous entendons bien que l'intentionnalité husserlienne nous met en rapport avec l'objet au sens radical du terme. Il n'en demeure pas moins que le noème en forme comme une sorte d'étrange décalque dont on peut demander s'il n'est pas le résultat d'une certaine position du problème plus que de l'expérience première des sensations. Quoi qu'il en soit exactement de ce type d'entité et quelle que soit la position que l'on doive adopter ultimement sur ce point, on remarquera qu'une perception n'est pas d'abord donnée comme un contenu mais bien comme une réalité. De la sorte, le seul énoncé à peu près exact sur ce point reviendrait à dire qu'il y a une donation de quelque chose. Merleau-Ponty exprime parfaitement ce point lorsqu'il écrit :

*Chaque sensation, étant à la rigueur la première, la dernière et la seule de son espèce, est une naissance et une mort. Le sujet qui en a l'expérience commence et finit avec elle, et comme il ne peut se précéder ni se survivre, la sensation s'apparaît nécessairement à elle-même dans un milieu de généralité, elle vient d'en deçà de moi-même, elle relève d'une sensibilité qui l'a précédée et qui lui survivra, comme ma naissance et ma mort appartiennent à une natalité et à une mortalité anonymes.*⁶

L'expérience suggérée par Merleau-Ponty est si radicale qu'on peut demander si elle doit nécessairement faire partie de ce qu'il appelle précisément une « phénoménologie » ou si, se déployant dans une direction autre, mais pas nécessairement antagoniste, elle ne pourrait pas se révéler être à la base d'une esthétique au sens que nous cherchons à établir. Il y a en effet au moins deux façons pour comprendre l'expérience sensible telle qu'il la décrit. On peut tenter de la rapporter à une intentionnalité constituante de telle sorte qu'ultimement, et quel que soit le rôle que l'on

puisse faire jouer au corps du sujet, à la problématique de la chair, aux dispositifs kinesthésiques, on en vienne par une rigoureuse nécessité à devoir se rapporter à l'ultime certitude du sujet transcendantal. Mais il est également pensable, partant de l'expérience sensible, de chercher à comprendre comment la sensation elle-même se sémiotise, se constitue iconiquement, puis symboliquement, de telle sorte que l'on puisse faire apparaître les éléments propres aux divers langages que le sujet transcendantal, dans la présentation même de son évidence, présuppose. Nous allons essayer de faire quelques pas sur cet autre chemin, laissant ici la question de la phénoménalité en suspens. Il nous semble en effet qu'elle ne pourrait recevoir un traitement un peu moins aporétique que sous la condition d'une sémiotisation de l'expérience.

Nous nous proposons maintenant de montrer que, si nous considérons la notion de sensation dans toute sa généralité, les moments nécessaires de cette sensation sont également les moments nécessaires d'une sémiotisation de l'expérience. Nous avons demandé plus haut si une sensation était un procès analytique ou un dispositif synthétique. Nous suggérerons qu'à chacune des étapes que nous allons décrire, tout moment peut être dit synthétique en tant que nous le considérerons phénoménologiquement et analytique en tant que nous l'envisagerons esthétiquement. Dans la déduction transcendantale, Kant écrit :

*Si donc j'attribue au sens une synopsis, parce qu'il contient de la diversité, une synthèse correspond toujours à cette synopsis, et la réceptivité ne peut rendre possible des connaissances qu'en s'unissant à la spontanéité. Or celle-ci est le principe d'une triple synthèse qui se présente, d'une manière nécessaire, dans toute connaissance et qui comprend : la synthèse de l'appréhension des représentations comme modification de l'esprit dans l'intuition ; celle de la reproduction de ces représentations dans l'imagination, et celle de leur reconnaissance dans le concept. Ces trois synthèses conduisent donc aux trois sources subjectives de connaissances qui elles-mêmes rendent possible l'entendement et par lui toute l'expérience considérée comme un produit empirique de l'entendement.*⁷

Nous allons suivre pas à pas les trois moments ainsi définis par Kant et chercher, au cœur même de ce dispositif synthétique, les moments analytiques qui s'y cachent comme signes.

Lorsque Kant parle ici d'«appréhension», il considère le premier moment d'une donation qui s'offre comme une «diversité». En quel sens y a-t-il diversité? La diversité n'est telle que dans l'exacte mesure où elle réclame une synthèse, c'est-à-dire se rapporte à une unité. Diversité et unité font partie du même mouvement de donation pour autant que l'on considère ce qui est donné du point de vue d'une construction phénoménologique. P. Ricœur a clairement montré que la *Critique de la raison pure* supposait ce point de vue phénoménologique que cependant elle ne thématise pas⁸. Bien plus, dans la mesure où ce divers donné doit être ultimement l'objet d'une connaissance, il doit être soumis à ces fonctions d'unité que sont les catégories. Mais prise en elle-même, non plus cognitivement mais esthétiquement, la diversité donnée est immédiatement signe. Qu'est-ce en effet que la diversité pure d'une sensation si ce n'est ce que Peirce appelle un indice? La diversité est indice parce qu'elle ne peut faire autrement que de renvoyer à elle-même, non pas comme la totalité qu'elle ne peut être, mais partie par partie, dans un renvoi immédiat aux divers moments de sa présence. L'indice, pour Peirce, est signe d'existence. On peut dire en ce sens que la sensation, dans ce premier temps, est la présence d'une multiplicité indicielle.

Lorsqu'il utilise l'expression «synthèse de l'appréhension», Kant adopte implicitement un point de vue phénoménologique car cette appréhension ne peut se comprendre qu'en vue de l'unité catégoriale et cette dernière en vue de l'aperception. En parlant d'une multiplicité indicielle, nous faisons valoir l'autre face de la même donation, l'aspect par lequel elle est immédiatement sémiotique. Dans un autre vocabulaire, on pourrait dire que nous avons affaire à une prégnance qui demande par la suite à être catégorisée. Husserl, en visant une réalité de même nature, parle d'un flux hylétique. Nous voulons

surtout souligner qu'il n'y a pas d'opposition entre les deux perspectives mais plutôt une possibilité de divergence (au sens où l'on dit que deux lignes divergent). Le chemin qui mène vers une phénoménologie de l'expérience passe par une schématisation. Au contraire, une esthétisation correspond à ce que nous avons appelé la logique du diagramme. Mais les deux chemins supposent la donation d'une multiplicité indicielle. Nous voulons donc dire que l'intuition qui reçoit l'appréhension est immédiatement sémiotisée car sans cela il n'y aurait pas de sens à parler d'appréhension. En même temps, ce qui est donné possède, comme nous allons le voir pour chacune des synthèses kantienne, un double destin.

La synthèse de la reproduction est pour Kant un effet de l'imagination. Il ne suffit pas que quelque diversité soit donnée, il faut encore qu'elle soit maintenue («reproduite»). Sinon, on ne pourrait même pas parler de «cette» diversité. Ainsi Kant écrit-il:

*Si je laissais toujours échapper de ma pensée les représentations précédentes, [...] et si je ne les reproduisais pas à mesure que j'arrive aux suivantes, aucune représentation entière, aucune des pensées susdites, pas même les représentations fondamentales, les plus pures et les toutes premières, de l'espace et du temps, ne pourraient jamais se produire.*⁹

On voit par là que si l'appréhension doit se comprendre comme la donation d'une multiplicité indicielle, on peut dire que la reproduction est exactement la face phénoménologique de ce que Peirce appelle un icône. Le signe iconique est toujours celui qui reproduit, quel que soit le sens que l'on veuille donner à cette reproduction. Une note de musique est iconique en tant qu'elle se maintient (et donc se reproduit) dans l'unité d'une appréhension. Une peinture est iconique si on doit la comprendre comme maintenant un isomorphisme relatif avec une entité du monde (éventuellement avec une autre image, figurative ou abstraite). Au sens le plus banal du terme, nous parlons donc d'icône ou d'image lorsqu'une matière quelconque reproduit ce que nous jugeons iconique dans notre perception. Ainsi, de

même que l'indice renvoie toujours à d'autres indices dans une multiplicité, de même l'icône maintient ou reproduit ce qui est iconique dans la perception¹⁰. On peut dire de la sorte qu'il existe une logique propre à l'indicialité comme une logique propre à l'iconicité dans la mesure où il s'agit de moments différents dans le processus de sémiotisation. De même que l'indice est la face sémiotique de l'appréhension, de même l'icône est la face sémiotique de la reproduction.

Mais l'on ne peut dire pour autant que ces deux moments sont isolés l'un de l'autre. De même que la reproduction ne peut se comprendre que sur un fond d'appréhension, de même l'iconicité doit être décrite comme le résultat d'une schématisation de ce qui est d'abord indiciel. Supposons, comme le fait Husserl, que la multiplicité du donné soit concevable comme un flux matériel (hylétique). Ce donné ne devient objet, c'est-à-dire corrélat intentionnel, que dans l'exacte mesure où il est schématisé. Ainsi doit-il acquérir un bord, se détacher sur un fond, etc. La schématisation est une iconisation¹¹. Nous ne pouvons détailler ici l'ensemble des procédures schématiques. Notons simplement quelques points essentiels à notre propos et tout d'abord le fait qu'il existe différents types de schématisation. Elles varient essentiellement selon que l'on considère le temps ou l'espace comme forme première. Kant, dans l'exposition du schématisme transcendantal, fournit des schèmes temporels¹². Mais les divers schèmes produisent toujours des représentations d'objets. Tel est le point essentiel : lorsque nous maintenons dans une reproduction ce qui est d'abord donné dans une appréhension, nous schématisons des structures d'objet. Or, la caractéristique première de ces structures est leur iconicité. On remarquera d'ailleurs qu'« objet » en ce sens ne se différencie guère d'« icône ». Ceci est d'autant plus vrai que les schèmes ne produisent à la vérité que des « esquisses » d'objet dont l'unité n'est pas encore intelligible à ce stade. Nous reviendrons sur la nécessité de comprendre l'origine du moment d'unité de l'objet.

La synthèse de la reproduction et sa face iconique possèdent une grande importance pour de multiples

raisons. Parmi celles-ci, il en existe au moins deux sur lesquelles nous devons faire une brève remarque.

La schématisation de l'iconicité est la procédure à partir de laquelle se constitue la forme objet. Il faut bien sûr distinguer cette forme de ce que l'on appelle un objet au sens empirique du terme. Ce dernier sens rapporte l'objet à l'intentionnalité d'un sujet. En revanche, la forme objet convient aussi bien à ce que l'on appelle ordinairement le sujet. Il s'agit dans tous les cas des catégorisations des données de l'appréhension. Il est de la sorte possible de schématiser l'ensemble des positions actantielles et les scénarios qui en découlent¹³. La logique programmatique de narrativité proppienne est donc pour l'essentiel dépendante de la possibilité d'iconiser les données de la perception. Les petits scénarios iconiques que l'on rencontre dans les grammaires cognitives illustrent parfaitement ce point.

Par ailleurs, la notion d'objet introduit une différence fondamentale dans la composition interne des données. Une donnée de l'appréhension, par exemple un flux, est essentiellement homéomère, c'est-à-dire composée de parties identiques au tout. Un flux se divise en flux. Au contraire, un objet est essentiellement anhoméomère en ce sens qu'il se divise en parties qui ne sont pas identiques au tout. Ainsi le plus simple des objets, une étendue limitée par un bord, possède par définition deux parties de natures distinctes (l'étendue et le bord). La composition méréologique est un critère fondamental de la détermination du moment de constitution des entités¹⁴. Le passage de l'appréhension à la reproduction est ainsi celui qui va de l'homéomère à l'anhoméomère.

Il ne suffit pas d'une appréhension et d'une reproduction, il faut aussi, dans le langage de Kant, une « synthèse de la recognition ». En effet :

Si nous n'avions pas conscience que ce que nous pensons est exactement la même chose que ce que nous avons pensé auparavant, toute reproduction dans la série des représentations serait vaine. Il y aurait en effet dans l'état présent une nouvelle représentation qui n'appartiendrait pas du tout à l'acte par lequel elle aurait dû être produite peu à peu, et le divers de cette

*représentation ne fournirait jamais un tout, puisqu'il manquerait de cette unité que la conscience seule peut lui procurer.*¹⁵

La recognition ainsi définie se fait par le concept. C'est donc le concept qui fournit cette «unité de la synthèse» par laquelle le processus de constitution, au moins quant à sa forme, s'achève. Si nous nous replaçons du point de vue de la sensation et concevons l'appréhension comme le contenu premier de cette sensation, la recognition comme la constitution d'icônes, c'est-à-dire d'esquisses perceptives, alors le concept doit fournir l'unité des esquisses.

Du point de vue de la face sémiotique du processus, le concept fournit l'unité d'une règle, c'est-à-dire un symbole. Du point de vue phénoménologique, le concept correspond à une propriété. Nous devons comprendre dans quelle mesure la notion de propriété est bien ce qui fournit l'unité des esquisses perceptives et en quoi, sous un autre aspect, elle se trouve bien correspondre à la notion de symbole.

On peut comprendre le problème du recollement des esquisses comme équivalent à celui de l'unité d'un processus cinématique, dans la mesure où une suite d'esquisses se distribue en principe dans le temps. Deux types de solutions s'offrent alors à nous. Ou bien nous supposons que l'unité provient de l'intentionnalité du spectateur. C'est là pour une part la solution de Husserl que nous ne pouvons discuter ici. Mais nous pouvons aussi supposer que cette unité est une unité de type conceptuel. Supposons en effet que nous tournions autour d'un objet quelconque. La suite des vues que nous avons de cet objet est équivalente à celle que nous fournirait un montage cinématographique représentant une séquence de vues du même objet prises en continu. Mais il est assez clair dans ce cas que l'unité de l'objet ne provient ni de la visée intentionnelle du spectateur, ni de l'unité réelle de l'objet. Si l'objet est une statue, on peut par exemple remplacer une partie du film par une séquence équivalente reproduisant une statue

formellement identique mais provenant d'un autre film tourné à une autre époque, etc. Si l'on suppose ce trucage parfait, il semble bien que l'unité des esquisses ne provienne pas de l'unité de l'objet (qui n'existe pas) mais de l'unité conceptuelle (être une statue et avoir telles et telles propriétés).

Si l'on accepte ce raisonnement, susceptible d'ailleurs de quelques variantes, on perçoit que le passage au concept (l'abstraction d'une propriété) est aussi ce qui assure l'unité dans le temps. On peut dire en ce sens qu'il n'y a d'unité d'esquisses que logique. Par là s'introduit le rapport essentiel de la sensation à la vérité.

Nous sommes alors parvenu à un troisième état du processus de constitution qui s'ouvre maintenant vers la logique du raisonnement et du calcul symbolique. Notons simplement que, du point de vue de sa composition interne, une propriété, contrairement à un objet, ne semble pas pouvoir être divisible en parties. On peut diviser un cheval en parties (tête, jambes, etc.) mais pas la propriété «être un cheval». On peut dire en ce sens qu'une propriété est un cas intéressant d'atome¹⁶. De même, les symboles (les signes qui sont l'expression d'une règle) ne peuvent être divisés en symboles car ils ne sont pas des objets.

Nous avons essayé de montrer que l'objet de la sensation se constituait en plusieurs étapes bien distinctes sur le modèle des trois synthèses kantienne. Nous avons surtout voulu souligner comment, à chacune de ces étapes, le processus de constitution pouvait aboutir à un certain type de logique susceptible de s'autonomiser: logique des objets aboutissant à des récits, logique des propriétés à la base des raisonnements. Nous avons également cherché à montrer que le procès de constitution pouvait valoir pour lui-même sans se stabiliser dans une logique particulière. Nous avons décrit cette voie comme une esthétisation du processus de constitution lui-même. Cette dernière montre qu'en un sens au moins, il existe un parallélisme, sinon une équivalence, entre la sémiotisation progressive des données sensibles et le chemin proposé par les trois

synthèses. Le tableau qui suit résume les principales étapes que nous avons décrites, sans toutefois pouvoir en représenter la dynamique interne. Nous n'inscrivons donc pas les passages qui, comme les schématisations ou l'abstraction, permettent de passer d'une étape à une autre et, finalement, de reprendre le procès dans son ensemble.

Moments	Synthèse de l'appréhension	Synthèse de la reproduction	Synthèse de la reconnaissance
Facultés	Intuition	Imagination	Entendement
Sémiotique	Indice	Ikône	Symbole
Entités	Flux	Objet	Propriété
Logique	Sensation	Narration	Concept
Méréologie	Homéomère	Anhoméomère	Atome

Ce tableau, selon l'esprit de notre démarche, présente les signes peirciens dans l'ordre correspondant à leurs moments phénoménologiques et non selon leur fonctionnement comme signes dans un renvoi à quelque entité vers laquelle ils feraient signe. De la sorte, l'indice précède l'ikône, contrairement à l'usage. Le terme d'indice ne désigne donc pas ici une chose singulière qui renverrait à une autre chose singulière (comme une fumée à un feu). Il désigne plutôt la possibilité d'être indice liée à la possibilité d'être chose dans une appréhension. Il s'agit donc, si l'on préfère, de signes transcendants et non de signes pragmatiques. Nous espérons que ce changement de perspective n'introduira pas dans l'esprit du lecteur une difficulté inutile.

NOTES

1. Pour Condillac, le goût ne distingue les saveurs que pour autant qu'elles se succèdent. Parlant de sa statue, il écrit : « Plusieurs saveurs réunies lui paraîtront comme une seule, et elle ne les distinguera, qu'autant qu'elles se succéderont ». (*Traité des sensations*, chap. X, Paris, P.U.F., 1947). R. Barthes, dans sa préface à la *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin, souligne également l'aspect temporel du goût : « À l'étagement de la vue (dans les grandes jouissances panoramiques) correspond l'échelonnement du goût. Brillat-Savarin décompose ainsi dans le temps (car il ne s'agit pas d'une analyse simple) la sensation gustative [...] » (Paris, Hermann, 1975, p. 8).
2. H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, P.U.F., 1927. Nous citons d'après l'édition Quadrige de 1993.
3. G. Deleuze, *Francis Bacon – Logique de la sensation*, tome I, chap. XII, Paris, Éd. de la différence, 1981.
4. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 240.
5. On peut consulter sur ce point J. Proust (sous la dir.), *Perception et intermodalité*, Paris, P.U.F., 1997. On peut noter en particulier, outre l'introduction de J. Proust, un intéressant article de F. Clémentz qui tente une mise au point sur la question des *qualia*.
6. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 250.
7. E. Kant [1787], *Critique de la raison pure*, trad. Tramésaygues et Pacaud, Paris, Alcan, 1944, p. 109.
8. P. Ricoeur, *Temps et Récit III*, Paris, Seuil, 1985, p. 74.
9. E. Kant, *op. cit.*, p. 114-115.
10. Si l'ikône se caractérise par le fait de « ressembler » à ce dont il est l'ikône, il faut bien reconnaître qu'il reviendrait au même de dire : est ikône tout objet auquel un autre peut ressembler. La relation de ressemblance paraît en effet symétrique. De la sorte, nous préférons dire que l'ikonicité est un moment, logiquement distinct, à l'intérieur d'un procès de constitution.
11. Selon la formule kantienne, un schème est ce qui donne à un concept son image. Nous supposons donc ici une catégorisation des données hylétiques.
12. Le meilleur exemple de schématisation spatiale est fourni par la théorie morpho-dynamique de R. Thom ainsi que par les extensions sémiotiques qui lui ont été données par J. Petitot. Mais, dans ce cas, l'on peut dire que ce sont les formes géométriques elles-mêmes qui schématisent (et non simplement les catégories). Notons également qu'il existe ce que Kant appelle respectivement des schèmes empiriques et des schèmes indirects ou hypotyposes.
13. Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à J.-F. Bordron, « Schématisme et signification », *Poetica et analytica*, 1991a et « Signification et subjectivité », *Langages*, n° 119, 1995.
14. J.-F. Bordron, « Les objets en parties – Esquisse d'ontologie matérielle », *Langages*, n° 103, 1991b.
15. E. Kant, *op. cit.*, p. 115-116.
16. Il faudrait dire plus exactement qu'un atome est une totalité dont aucune des parties n'est une partie propre, c'est-à-dire distincte du tout. Pour une discussion de ce point, nous renvoyons à J.-F. Bordron (1991b).

DÉCRIRE, FAIRE, INTERVENIR

JACQUES FONTANILLE

INTRODUCTION

La sémiotique, en tant que projet scientifique, se définit essentiellement par sa capacité descriptive. La discussion sur le statut de la connaissance qui est de son domaine, notamment dans le long débat entre A.J. Greimas et P. Ricœur, qui a duré une vingtaine d'années, ne portait que sur l'alternative expliquer/comprendre. En somme, il s'agissait de savoir si le projet de la sémiotique était plutôt scientifique (expliquer) ou plutôt herméneutique (comprendre).

Mais, par ailleurs, la sémiotique faisant plus précisément partie des sciences de l'homme, elle serait bien la seule qui, de toutes celles qui revendiquent ce titre, n'aurait aucune vocation à intervenir dans le domaine d'expertise qui est le sien. La psychologie s'adonne à la thérapeutique, la sociologie ne se prive pas de donner son avis sur la manière de conduire ou de transformer les sociétés, sans parler des sciences juridiques et économiques, directement impliquées dans la conduite des affaires des hommes.

Alors, pourquoi la sémiotique s'interdit-elle d'intervenir, de recommander, de préconiser, de conduire l'action dont elle fournit la description? Pourquoi se réfugierait-elle dans l'alternative «expliquer/ comprendre»? Pourquoi, alors même qu'elle s'intéresse de plus en plus, et de mieux en mieux, à l'esthétique et à l'éthique, ne se reconnaît-elle pas la possibilité de participer à la création des objets esthétiques ou à la régulation des conduites?

Notre approche de cette question sera théorique: à quelles conditions théoriques la sémiotique pourrait-elle dépasser la seule «analyse du sens», pour participer à la «création du sens». Ces conditions intéressent plus particulièrement la *praxis énonciative*. La sémiotique structurale proprement dite, celle des années 60-80, était strictement a-chronique; il était toujours envisageable de projeter *a posteriori* sur les structures a-chroniques un habillage temporel, mais ces formes temporelles ne pouvaient en aucune manière convenir à une approche de la temporalité de l'acte créateur. En revanche, la sémiotique discursive, celle qui s'intéresse principalement au *discours en acte*, est particulièrement sensible à l'agencement des actes de discours dans un champ de présence où s'entrecroisent

la diachronie et la synchronie. On peut imaginer, sur le fond de ces nouvelles préoccupations, qu'il soit possible de rejoindre le mouvement même de la praxis créatrice ou, plus simplement, de l'agir sémiotique.

DE LA DESCRIPTION À LA CRÉATION

La description sémiotique n'est pas, de droit, étrangère à la création. De fait, elle s'en est tenue prudemment à distance, mais le simple examen de notions comme « définition », « métalangage », « signification » et « paraphrase » montre que cette attitude n'est qu'un des usages possibles de la sémiotique. D'un point de vue empirique, la signification, par exemple, est envisagée ainsi dans *Sémiotique 1* :

*La signification n'est saisissable que lors de sa manipulation, au moment où, en s'interrogeant sur elle dans un langage ou un texte donnés, l'énonciateur est amené à opérer des transpositions, des traductions d'un texte dans un autre texte, d'un niveau de langage dans un autre, d'un langage, enfin, dans un autre langage. Ce faire paraphrastique peut être considéré comme la représentation de la signification en tant qu'acte producteur.*¹

Si la signification ne peut être appréhendée que par un acte qui est finalement assimilé à la représentation d'un acte producteur, alors on est en droit de considérer que cette appréhension a quelque chose à voir avec la création. Cette approche est confirmée par la manière dont la notion de *définition* est elle-même circonscrite, puisque « *La description est une activité qui consiste dans la construction d'un langage descriptif (un métalangage)* »². Par conséquent, le langage dans lequel la manipulation de la signification traduit le langage originel est un langage descriptif, un métalangage. Ces questions sont connues de tous, mais il n'est pas inutile d'en rappeler ici la teneur, notamment pour relever la nature de l'acte qui fonde la description : il s'agit de *transposer*, de *traduire*, de *représenter*, voire de *paraphraser*.

Ce point précis mérite un examen plus attentif. Tout d'abord, on pourrait à bon droit s'offusquer du rapprochement que nous sommes en train d'opérer entre la paraphrase, la traduction et la transposition,

d'une part, et l'acte créateur, d'autre part. L'écart semble immense, intuitivement. Nous sommes en mesure de le réduire, en trois points.

Tout d'abord, lorsque nous parlons d'acte créateur, nous ne parlons pas de création *ex nihilo*. C'est une banalité que de rappeler que toute création émerge du sol de toutes les créations antérieures ou concomitantes ; ce serait pourtant une provocation que de soutenir que toute création est une paraphrase. Entre les deux, la gamme de toutes les praxis sémiotiques se déploie. En effet, l'idée selon laquelle les textes, pour signifier, se traduisent et se transposent les uns les autres est tout simplement l'idée centrale de la sémiotique russe : de Baktine à Lotman, que ce soit sous le signe de la *polyphonie* ou sous celui du *dialogue des cultures et des sémiosphères*, toute signification, qu'elle soit considérée sous l'angle de la création ou sous celui de la description, est une forme de la traduction ou de la transposition. Du côté de Baktine, le processus évolue vers une intertextualité généralisée, qui, à la limite, ferait de la création une simple modification de l'agencement entre les textes ainsi convoqués. Du côté de Lotman, le dialogue des sémiosphères comprend aussi bien des phases de traduction pure (transposition d'une culture à l'autre, imitation et diffusion d'une forme reçue), que des phases d'invention, dont le caractère d'innovation est en grande partie dû à la forclusion des formes originelles, à l'oubli de la source des formes proposées, oubli produit et sanctionné par la reconfiguration complète à laquelle s'adonne la nouvelle culture.

Lotman insiste tout particulièrement sur le fait que le dialogue interculturel, bien que reposant sur la traduction, est néanmoins créateur d'informations et de significations nouvelles, car il est asymétrique :

*La structure de la sémiosphère est asymétrique. L'asymétrie trouve son expression dans les courants de traduction internes qui rendent perméable toute l'épaisseur de la sémiosphère. [...] Et puisque dans la plupart des cas les divers langages de la sémiosphère sont sémiotiquement asymétriques, [...] la totalité de la sémiosphère peut être considérée comme une génératrice d'information.*³

La traduction est donc globalement créatrice; on est alors conduit à penser que la création puise une partie de sa puissance d'invention dans l'activité même de traduction qui la sous-tend. Ce renversement de la proposition de Lotman est autorisé par l'auteur lui-même, puisque, au tout début de son raisonnement, il a commencé par poser que «paradoxalement, l'expérience sémiotique précède l'acte sémiotique. [...] en un sens la sémiosphère a une existence antérieure (aux) langages et se trouve en interaction constante avec eux»⁴. La sémiosphère, espace des traductions entre langages, est donc aussi celui où se forme la compétence des sujets qui vont réaliser les «actes sémiotiques». Par conséquent, la production d'information et de signification inhérente au dialogue des sémiosphères est directement réinvestie dans l'acte sémiotique lui-même, comme «création» de nouveaux langages et de nouvelles formes sémiotiques.

Ensuite, la paraphrase n'est pas le plagiat, ni même l'imitation; toutes les théories de la paraphrase reposent sur le postulat d'une équivalence sémantique, d'un «noyau dur» de permanence. La grammaire générative elle-même, quand elle manipule cette notion, considère que les différents niveaux de la description linguistique sont en relation de «paraphrase», en ce sens qu'ils reconduisent, de palier en palier, le même noyau de signification. L'équivalence sémantique, du point de vue qui nous occupe, n'est autre qu'une condition d'appartenance: appartenance à une œuvre, à un groupe, à une école ou à une culture, entre autres. Elle est aussi ce qui fait qu'une création, aussi originale soit-elle, reste *comparable*, ne serait-ce que parce qu'elle emprunte la plus grande partie de ses moyens d'expression à un fonds commun disponible.

En outre, l'inouï, le neuf ne sont pas inaccessibles à la paraphrase; il faudrait distinguer là entre *procédures descriptives au sens strict* et *procédures de découverte*, en ménageant entre les deux tous les degrés nécessaires, depuis le degré le plus bas, celui de la simple reformulation dans un métalangage, jusqu'au degré le plus haut, celui où la paraphrase fait émerger

un contenu ou une forme que nul n'avait ni décelé, ni imaginé. Considérée comme une traduction d'un langage dans un autre, rien n'interdit que la description découvre des significations inouïes: peut-être même est-ce à recommander, en bonne méthode. Lotman précise même:

*La sémiosphère est marquée par l'hétérogénéité. Les langages qui emplissent l'espace sémiotique sont variés, et reliés les uns aux autres le long d'un spectre qui va d'une possibilité complète et mutuelle de traduction à une impossibilité tout aussi complète et mutuelle de traduction.*⁵

La description peut donc, en ce sens, créer de la signification. Cette possibilité est strictement équivalente à celle que l'on reconnaît, dans la perspective de l'intertextualité, au texte cible: en proposant ce qu'on appelle couramment une «lecture» du texte source, ce dernier joue le rôle d'un interprète, c'est-à-dire d'un créateur d'événements sémiotiques.

Enfin, la paraphrase n'est qu'un des moyens d'appréhender la signification. Revenons à *Sémiotique 1*:

*La paraphrase est à concevoir comme l'un des deux modes de la production et de la reconnaissance de la signification, et plus précisément, comme le mode paradigmatique, par opposition au mode syntagmatique, qui consisterait dans sa saisie en tant qu'intentionnalité.*⁶

La paraphrase ne donnerait donc accès qu'au «paradigme» des expressions disponibles pour un même contenu, et il faut rechercher l'«intentionnalité» pour accéder à la dimension syntagmatique de la signification. À suite de la définition «empirique» de la signification citée *supra*, il était pourtant précisé qu'«en tant qu'activité cognitive programmée, la signification se trouve alors supportée et soutenue par l'intentionnalité, ce qui est une autre manière de paraphraser la signification»⁷. On ne peut pas à la fois opposer la paraphrase (saisie paradigmatique de la signification) et l'intentionnalité (saisie syntagmatique), et suggérer que l'intentionnalité est une sorte de paraphrase.

Continuons néanmoins avec l'examen de cet autre type de «paraphrase», que serait l'établissement de l'intentionnalité:

[...] le concept d'intentionnalité, d'origine franchement phénoménologique, [...] tout en ne s'identifiant ni à celui de motivation, ni à celui de finalité, les subsume tous les deux: il permet ainsi de concevoir l'acte comme une tension entre deux modes d'existence : la virtualité et la réalisation.⁸

L'intentionnalité, comme mode d'appréhension de la signification, recouvrirait donc au moins deux des concepts propres à un projet énonciatif, la *motivation* et la *finalité*; mais elle serait définie comme une tension entre modes d'existence. Si l'intentionnalité recouvre les deux concepts précédents, sans pourtant s'identifier à eux, on est en droit de supposer que la tension entre *virtualité* et *réalisation* recouvre un ensemble plus vaste de concepts, et donc de formes intentionnelles à explorer.

Un rapide bilan des dernières remarques s'impose. Le cadre général définissant l'acte producteur de signification serait celui de la *praxis énonciative*; en effet, la saisie de la signification, telle que l'envisagent Greimas et Courtés dans *Sémiotique 1*, est celle du discours énoncé, du discours accompli et objectivable, et non celle du discours en acte. Si l'on veut rendre compte de l'acte producteur lui-même, et donc de l'acte en cours, en devenir, si l'on veut même définir les conditions pour que la sémiotique puisse intervenir à toutes les étapes de l'acte créateur, alors il faut prendre en compte le processus signifiant dans son ensemble, aussi bien au moment où la signification émerge de la perception (phase inchoative), qu'à celui où elle se déploie et se décline en discours, et, enfin, à celui où elle se fige et s'accomplit en une forme achevée et à nouveau convocable en discours.

Ce point de vue, qui ne peut être réduit ni à celui du discours énoncé, ni à celui de l'émergence perceptive à partir de l'arrière-plan phénoménologique, est celui plus général de la *praxis énonciative*. Dans la perspective dessinée ci-dessus, on reconnaîtra donc deux versants complémentaires à la

praxis, un versant *paradigmatique*, et par conséquent *paraphrastique*, et un versant *syntagmatique*, et par conséquent *intentionnel*. Le versant paraphrastique relève, du point de vue de la praxis énonciative, d'une approche polyphonique et, plus généralement, du dialogue entre les formes culturelles. Le versant intentionnel relève, toujours du point de vue de la praxis énonciative, des modes d'existence de la signification, et notamment de l'écart entre les deux modes d'existence extrêmes que sont la *virtualité* et la *réalisation*.

Nous allons maintenant examiner plus attentivement l'un et l'autre versant, afin de préciser les conditions théoriques et méthodologiques de l'intervention sémiotique dans l'acte producteur de la signification.

LA PRAXIS ÉNONCIATIVE

Une des hypothèses sous-jacentes à la notion de «praxis» appliquée au domaine linguistique, et dont nous partirons ici, est que la langue, et d'une manière générale la compétence sémiolinguistique des sujets énonçants, a le statut d'un simulacre et d'un système virtuel; donc l'énonciation est l'acte qui les actualise en tant que discours et les réalise sous la forme d'une manifestation sensible présentant un certain statut de réalité (cf. «*réalisation*»). L'énonciation est en effet une praxis dans l'exacte mesure où elle donne un certain statut de réalité aux produits de l'activité de langage: la langue se détache par définition du «monde naturel», mais la praxis énonciative l'y plonge à nouveau, faute de quoi les «actes de langage» n'auraient aucune efficacité dans ce monde-là. Et, par conséquent, si on prend quelque distance avec la conception formaliste de l'énonciation (l'*énonciation énoncée*), on peut considérer qu'elle est à même de changer quelque chose dans notre appréhension de la réalité, qu'elle peut même changer cette réalité, en y faisant apparaître de nouvelles dispositions du monde naturel.

Benveniste évoque pour sa part l'«exercice de la langue»⁹, et sa «mise en fonctionnement», et il est clair que pour lui la langue et son «exercice» n'ont pas

le même statut de réalité, puisque c'est le second qui réinsère la langue dans la vie sociale, dans la culture et l'histoire. La distinction entre ces deux registres linguistiques est pour lui fondatrice de la distinction entre le « sémiotique » et le « sémantique », et il appelle de ses vœux, au-delà de l'appareil formel de l'énonciation, une « métasémantique » de l'énonciation, susceptible de rendre compte, justement, des effets de sens de la « praxis ». Greimas lui-même, dans *Sémiotique I*, considérait les « structures sémionarratives comme des formes qui, s'actualisant comme opérations, constituent la compétence sémiotique du sujet d'énonciation »¹⁰. Les « formes » converties en « opérations » : voilà bien dessiné le champ d'exercice de la praxis énonciative, clairement distingué par ailleurs de l'énonciation énoncée.

Avant d'aborder les deux dimensions que sont la dimension paraphrastique et la dimension intentionnelle de la praxis, il nous faut préciser où et quand s'exerce cette praxis, c'est-à-dire quel est son *champ* d'exercice.

En effet, les opérations qui constituent la praxis ne peuvent être pensées que si elles sont rapportées à des « objets » et des « sujets » : les grandeurs-objets discursives, les figures et configurations d'un côté, et les grandeurs-sujets, les actants de l'énonciation, de l'autre. Mais ces grandeurs doivent être elles-mêmes situées. La praxis s'exerce dans un « champ », le champ du discours, qu'on peut provisoirement définir comme un domaine spatio-temporel.

Eu égard aux différentes phases aspectuelles de la praxis, ce champ prendra les formes suivantes.

- (1) Au cours de la phase d'émergence, un champ perceptif, articulé par des intensités sensibles et affectives, des étendues et des quantités perceptives ; ces premières articulations du champ du discours sont les *valences* (intensives et extensives). Il s'agit, à strictement parler, d'un *champ de présence*.
- (2) Au cours de la seconde phase, celle du discours en acte proprement dit, celle de la mise en place des formes discursives, le champ du discours est un schéma ou un assemblage de schémas discursifs ;

en effet, c'est dans cette seconde forme du champ du discours que peuvent être schématisées les phénoménologies sous-jacentes, et où se forment par conséquent les configurations proprement sémiotiques ; c'est donc aussi dans cette seconde forme du champ du discours que prennent forme des *valeurs*. Il s'agit alors du *champ schématique*.

- (3) Au cours de la dernière phase, celle du discours-énoncé et accompli, le champ du discours devient un réseau de différences, un espace catégorisé, discrétisé. On aura alors affaire au *champ différentiel*.

Le champ du discours se décline donc en trois phases, le *champ de présence*, le *champ schématique* et le *champ différentiel*.

Plus concrètement, par exemple dans un texte dialogique, des isotopies thématiques ou figuratives constituent le fonds commun à partir duquel se tisse l'interaction. Dans le « champ de présence », il y aura simplement présomption d'isotopie, à partir du rythme produit par une récurrence, à partir du sentiment d'unité, plus ou moins affirmé, que procurera un agencement de figures formant un même thème. Dans le « champ schématique », l'isotopie peut être exhibée par des anaphores, des allusions, des reprises métadiscursives plus ou moins déformantes, et, à ce titre, elle aussi est mise en scène dans un champ, mais, cette fois, sous le contrôle de schémas tensifs, qui configurent les phases de tension et les phases de détente. Elle est notamment prise en charge en rétention et en protention, par une mémoire et une attente. Enfin, dans le *champ différentiel*, l'isotopie pourra être traitée comme « taxème », « archiséme », comme principe de récurrence et de cohérence sémantique. Mais cet exemple montre bien qu'au cours de l'acte créateur, l'isotopie ne se donne pas d'emblée comme un principe d'identité au sein d'un champ différentiel ; elle participe pour commencer d'atmosphères qui se dessinent, en intensité et en étendue ; elle prend forme dans les schémas tensifs qui lui procurent une dimension affective (la mémoire et l'attente), et ce

n'est qu'après coup, par *rétrolecture*, qu'elle apparaît, objective, grâce à une saisie sémique.

PARAPHRASE ET DIALOGUE DES CULTURES

Dans sa théorie de la *sémiosphère*, Lotman insiste, rappelons-le, sur le lien qui unit traduction et dialogue :

*Nous avons déjà mentionné le fait que l'acte de pensée élémentaire est la traduction. Nous pouvons maintenant aller plus loin et dire que le mécanisme élémentaire de la traduction est le dialogue. Le dialogue présuppose l'asymétrie, asymétrie qui doit être tout d'abord perçue à travers les différences inhérentes aux structures sémiotiques (les langages) qu'emploient les participants au dialogue, et ensuite, à travers les directions alternatives empruntées par le flux des messages.*¹¹

Il met par ailleurs en évidence plusieurs propriétés strictement homologues de celles du champ discursif : (i) la *sémiosphère*, centrée sur le « nous » (la culture, l'harmonie, l'intérieur), et excluant le « eux » (la barbarie, l'étrangeté, le chaos, l'extérieur), est bornée par des frontières ; (ii) d'incessantes superpositions et transpositions ont lieu, entre le centre et la périphérie, entre l'intérieur et l'extérieur. De ce point de vue, l'hétérogénéité des grandeurs qui occupent le champ est double : hétérogénéité catégorielle d'une part, hétérogénéité existentielle de l'autre ; la première compromet l'unité et la cohérence du champ, mais la seconde, en affectant à chaque grandeur un mode d'existence différent, restaure sinon une cohérence globale, du moins une certaine congruence, et rend possible leur coprésence. L'hétérogénéité catégorielle suscite en quelque sorte un conflit que l'hétérogénéité existentielle et la concomitance de plusieurs stades de développement viennent réguler.

Occupons-nous, pour l'instant, de l'hétérogénéité catégorielle, c'est-à-dire de la superposition des diverses versions des mêmes grandeurs sémiotiques. Les mouvements et les déformations de la *sémiosphère* prennent la forme, chez Lotman, d'un dialogue entre domaines ou, en d'autres termes, de modulations d'une tension énonciative entre l'intérieur et l'extérieur du champ discursif. Le plus

remarquable est, en l'occurrence, la classification des types de « traductions » (nous dirions ici même, de « paraphrases ») que propose Lotman :

- (a) L'apport extérieur est perçu comme éclatant et singulier, surévalué comme prestigieux ou inquiétant ; il bénéficie par conséquent d'une axiologie ambivalente : positive quant à la surprise où à l'intérêt qu'il suscite, négative quant à sa force subversive ou distinctive par rapport à la culture d'accueil.
- (b) L'apport extérieur est imité, reproduit, et transposé dans les termes du « propre » et du « nôtre », ce qui lui permet d'être diffusé et intégré dans le champ intérieur tout entier, de sorte qu'il perd tout éclat ; il perd alors aussi bien son caractère étonnant que son caractère inquiétant.
- (c) L'apport extérieur n'est pas reconnu comme étranger, son origine est même contestée, on lui retire tout ce qu'il a de spécifique, on l'occulte pour mieux l'assimiler à la culture d'accueil ; le domaine extérieur conserve ici toute sa spécificité et sa singularité, et paraît d'autant plus vivement confus, faux, non pertinent, qu'on a réussi à assimiler complètement la forme qu'on lui a empruntée.
- (d) Enfin, l'apport extérieur, devenu méconnaissable comme tel, est érigé en norme universelle, et proposé en retour non seulement dans les limites du domaine intérieur, mais aussi aux domaines extérieurs, comme parangon de toute culture, comme signe de la civilisation par excellence.

À la lumière de cette conception du devenir des cultures, et sous l'égide d'une théorie des types sémiotiques de la traduction, la *création* a un sens pour la sémiotique, mais l'*invention* n'est qu'un mythe, une construction possible, parmi d'autres, de la paraphrase par laquelle on produit la signification dans une culture donnée. Dans le conte populaire, même quand on veut nous faire croire qu'un objet dont on se saisit n'appartient à personne, il faut admettre qu'il est au moins perdu pour une collectivité virtuelle ; de la même manière, dans le faire créateur, il faudra bien admettre que toute

proposition, qui prétend ne rien devoir à d'autres œuvres ou à d'autres cultures, ne fait que masquer, ou oublier la forme, au moins virtuelle, dont elle émane.

Quoi qu'il en soit, une partie de notre objectif est atteinte, puisque, avec Lotman, on peut montrer que l'acte producteur de la signification, lors de la manipulation empirique de celle-ci, qu'il se présente comme pur éclat, pur scandale inassimilable, comme simple imitation ou comme production de formes universelles, participe toujours de la paraphrase généralisée qui caractérise les paradigmes culturels. Reconnaissons néanmoins, pour rendre des gages au sens commun, qu'il s'agit pour le moins d'une «théorie étendue» de la paraphrase.

Un examen plus attentif des propriétés sémantiques de ces différents types nous en délivrera maintenant le schéma. Ce paradigme des formes de dialogue entre «champs» sémiotiques comporte en effet: (i) des tensions entre l'ouverture du champ: cas (a) et (d), et la fermeture du champ: cas (b) et (c); (ii) des tensions entre une intensité affective forte (intensité de la perception et de la réception): cas (a) et (d), et une intensité faible: cas (b) et (c); (iii) des tensions portant sur l'étendue et la quantité, importante et en expansion dans les cas (b) et (d), restreinte et en concentration dans les cas (a) et (c).

La praxis, dans sa dimension paradigmatique, joue par conséquent sur deux dimensions essentielles: l'intensité, d'une part, et l'étendue et la quantité, d'autre part. Dans la perspective syntagmatique que nous adopterons bientôt, ces deux dimensions correspondront, pour l'intensité, à l'opération que nous appellerons désormais la *visée*, et, pour l'étendue et la quantité, à l'opération que nous appellerons désormais la *saisie*.

Les quatre types du faire paraphrastique se définissent alors ainsi:

1- types a et b : l'intensité de la visée et l'étendue de la saisie évoluent en raison inverse l'une de l'autre; en a, l'irruption éclatante de l'apport extérieur engendre un affect intense, mais sans étendue; en b, la diffusion fait son œuvre, l'apport extérieur est à la fois domestiqué,

monnayé, dilué, intégré: le champ tout entier en est affecté, mais faiblement.

2- types c et d : l'intensité de la visée et l'étendue de la saisie évoluent dans le même sens, conjointement; en c, l'étendue comme l'intensité sont au plus bas; en d, l'amplification, emphatique, conquérante et normative, fait son œuvre, et touche à la fois l'intensité (de la reconnaissance) et l'étendue (de la diffusion). La schéma paradigmatique de la praxis prend alors la forme suivante:

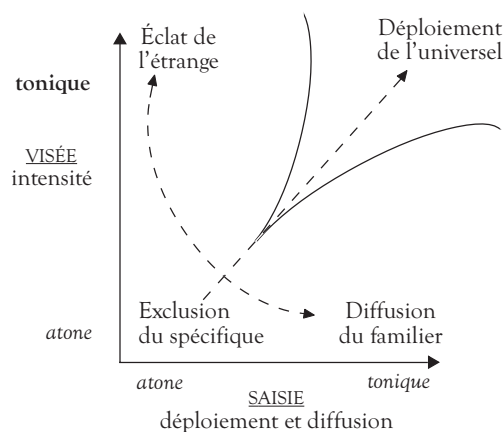


Figure 1

La *visée*, et la charge émotionnelle et axiologique qui la caractérise, correspondent à des passions canoniques comme la *surprise* ou l'*inquiétude*, mais aussi à une passion à la fois beaucoup plus sommaire et fondamentale, l'*intérêt*. La *saisie*, en revanche, reposant sur le déploiement et la diffusion, va faire jouer certes des ressorts cognitifs: appropriation, intégration, banalisation, mais aussi des états passionnels comme l'*ennui* (dans le cas de l'«exclusion du spécifique») ou la *sérénité* (dans le cas de l'universel). La zone critique du déploiement universel est de fait celle où s'élaborent les nouvelles règles et conventions, voire qui procure à la culture un nouveau référent. En ce sens, c'est dans cette zone que se réalisent et se stabilisent les remaniements du champ discursif.

INTENTIONNALITÉ ET MODES D'EXISTENCE

Les tensions existentielles

Pour qu'en un même discours des grandeurs de statut différent cohabitent, elles doivent relever, disions-nous, de modes d'existence différents: la coprésence discursive ne se réduit pas à la cooccurrence. Les modes d'existence, le *virtualisé*, l'*actualisé*, le *potentialisé* et le *réalisé*, convertissent en quelque sorte la coprésence en une épaisseur discursive, et projettent des articulations modales sur le champ du discours. Si on se représente le « champ » comme un domaine doté d'horizons, les quatre modes d'existence se distribuent ainsi:

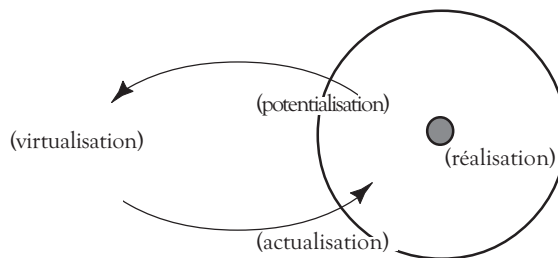


Figure 2

L'acte producteur de signification se présente donc, dans la perspective syntagmatique et intentionnelle, de manière un peu plus complexe que dans la première description fournie par Greimas et Courtés dans *Sémiotique 1*. Certes, la tension entre le *virtuel* (le *hors champ* du discours) et le *réalisé* (le centre du champ du discours) est ici représentée, mais elle est tout d'abord médiatisée par le mode *actualisé* (le passage de la frontière). En outre, une autre tension intentionnelle se fait jour, celle qui conduit du mode *réalisé* au mode *virtualisé*, qui est elle-même médiatisée par le mode *potentialisé* (le passage de la frontière dans l'autre sens). Il faut noter au passage que, dans la perspective du discours en acte, celle que nous avons définie comme le *champ schématique*, le champ du discours proprement dit, on ne peut revenir au mode *virtuel* à strictement parler; sortir du *champ schématique*, c'est adopter une position qui est encore définie par rapport à ce champ, ce n'est pas revenir aux structures virtuelles de la langue. C'est

pourquoi, dans un sens, on part du mode *virtuel*, et, dans l'autre, on n'atteint que le mode *virtualisé*.

À quoi correspondent ces différents modes d'existence? Le mode *virtuel*, au sens propre, est celui des structures d'un système sous-jacent, d'une compétence formelle disponible au moment de la production du sens. Le mode *actualisé* est celui des formes qui adviennent en discours, et des conditions pour qu'elles y adviennent: l'actualisation d'un chromatisme dans une image, par exemple, comporte l'ensemble des tensions et des contrastes dans lesquels il entre, du fait de sa coexistence avec les chromatismes voisins. Le mode *réalisé* est celui même par lequel l'énonciation fait se rencontrer les formes du discours avec une réalité, réalité matérielle du plan de l'expression, réalité du monde naturel et du monde sensible pour le plan du contenu.

Le mouvement inverse est celui propre à la dimension rhétorique des actes de discours: une forme est dite *potentialisée* quand sa diffusion ou sa reconnaissance sont telles qu'elle peut figurer comme *lieu* du discours (type, poncif ou motif, disponibles pour d'autres convocations). Le mode *virtualisé* (on ne revient jamais au mode *virtuel* proprement dit, puisqu'on est toujours dans le discours en acte) est celui des grandeurs qui servent d'arrière-plan au fonctionnement des figures de discours: l'acte sémiotique consiste alors à *réaliser* une figure, à en renvoyer une autre au stade *virtualisé*, et à les placer en interaction, de manière à ce que, au moment de l'interprétation, l'énonciataire soit conduit à aller et venir de l'une à l'autre.

Les actes intentionnels de la praxis peuvent être considérés de deux points de vue différents: du point de vue du *devenir de l'objet* – l'objet étant ici une grandeur sémiotique quelconque, le produit de l'acte signifiant – ou du point de vue du *devenir des sujets* – les sujets étant en l'occurrence les partenaires de l'interaction sémiotique, le *dialogue* selon Lotman.

Le devenir existentiel des objets sémiotiques

Le *devenir de l'objet* est réglé par les actes de la praxis, considérés comme des opérations portant sur son

mode d'existence. Le premier parcours, celui qui exploite la tension entre le mode *virtuel* et le mode *réalisé*, sera dit *ascendant*, en ce sens qu'il « monte » vers la manifestation, et qu'il a pour objectif d'atteindre le centre de référence du discours, l'instance réalisante. Le second parcours, celui qui exploite l'autre tension, entre le mode *réalisé* et le mode *virtualisé*, sera dit *décadent*, en ce sens qu'il revient vers le système, fige les formes vivantes en stéréotypes, en *praxèmes*, et nourrit en somme la compétence des sujets d'énonciation grâce aux produits des usages les plus typiques.

Le parcours ascendant, suivant lequel les formes significantes sont convoquées en vue de la manifestation, est analysable en deux actes différents :

1. La phase *Virtuel* → *Actualisé* [$V \rightarrow A$] représente l'*émergence* d'une forme;
2. La phase *Actualisé* → *Réalisé* [$A \rightarrow R$] décrit l'*apparition* d'une forme.

Le parcours décadent, suivant lequel les formes significantes sont implicitees, mises en mémoire, typifiées, voire effacées et oubliées, comporte lui aussi deux phases :

3. La phase *Réalisé* → *Potentialisé* [$R \rightarrow P$] est la condition du *déclin* d'une forme en tant que forme vivante et innovante, et décrit par conséquent son entrée dans l'usage, et sa fixation en tant que praxème, potentiellement disponible pour d'autres convocations;
4. La phase *Potentialisé* → *Virtualisé* [$P \rightarrow V$] décrit la *disparition* d'une forme, et sa dilution dans les structures virtuelles, sous-jacentes à l'exercice d'une pratique signifiante.

La lecture croisée de Greimas et Lotman nous a enseigné que la production intentionnelle de la signification reposait, d'un côté sur les tensions entre modes d'existence, et de l'autre, sur le dialogue entre les langages et les formes sémiotiques. Par conséquent, la praxis créatrice, le faire signifiant porte toujours sur au moins deux grandeurs à la fois, relevant chacune d'un mode d'existence différent. L'acte sémiotique abaisse une forme pour en promouvoir une autre; deux modes d'existence en concurrence sont solidairement modifiés.

Le geste esthétique, par exemple le « beau geste », actualise un univers de valeurs en même temps qu'il virtualise l'autre. Comme l'univers de valeurs émergent n'était que virtuel, il a donc accompli le parcours: *virtuel* > *actualisé* (l'*émergence*); comme l'autre univers de valeurs, celui qui est récusé, était déjà fixé dans l'usage (éthique ou esthétique) d'une époque et d'une culture, alors il était *potentialisé*, et il a donc suivi le parcours: *potentialisé* > *virtualisé* (la *disparition*). Le faire créateur est en l'occurrence une tension entre les deux actes intentionnels suivants: [*virt.* > *act.*] & [*pot.* > *virt.*]; soit: [*émergence*] & [*disparition*].

Le faire créateur compose donc au moins un acte d'orientation ascendante et un acte d'orientation décadente. La typologie du faire sémiotique devient alors calculable:

1. [$A \rightarrow R$] & [$P \rightarrow V$]: l'*apparition* d'une forme corrélée à la *disparition* d'une autre constitue une **révolution** sémiotique. La classique commutation en est un exemple. Dans le domaine de l'image, le célèbre exemple de Wittgenstein, le « canard lapin », en relève strictement: l'apparition du lapin entraîne la disparition du canard, et réciproquement.
2. [$V \rightarrow A$] & [$R \rightarrow P$]: l'*émergence* d'une forme corrélée au *déclin* d'une autre est une **distorsion** sémiotique. Les tropes vivants en sont d'excellents exemples, qu'ils soient verbaux ou visuels, puisqu'ils mettent en concurrence une forme actualisée (le contenu figurant et perçu) et une forme potentialisée (le contenu reconstitué, conceptuel ou paraphrastique).
3. [$V \rightarrow A$] & [$P \rightarrow V$]: l'*émergence* d'une forme conjuguée à la *disparition* d'une autre est un **remaniement** sémiotique, qui affecte les relations entre les primitifs culturels et le système. Toute opération visant par exemple à faire jouer à nouveau la combinatoire virtuelle dans un stéréotype en relève; par exemple: mettre en scène l'expression « être sur les dents » sous la forme d'une acrobatie véritable.
4. [$A \rightarrow R$] & [$R \rightarrow P$]: l'*apparition* d'une forme conjuguée au *déclin* d'une autre est une **fluctuation** sémiotique. C'est le cas, notamment, quand deux isotopies, liées par une métaphore, sont manifestées

tour à tour en surface ; leur alternance suppose alors que l'isotopie figurante va et vient entre actualisation et réalisation, et l'isotopie figurée, entre potentialisation et réalisation. La figure de l'« image dans l'image » est un exemple courant : quand on fixe l'attention sur l'image enchâssée, l'image d'accueil n'est pas perdue de vue, et reste potentiellement disponible.

Récapitulons. La praxis sémiotique, considérée en tant que composition d'actes intentionnels, et saisie du point de vue du devenir de l'objet, peut adopter quatre stratégies différentes, définies comme quatre *transformations tensives* entre états concurrents. Nous obtenons globalement le réseau suivant¹² :

	Ascendance →	Émergence	Apparition
Décadence ↓			
Déclin		<i>Distorsion</i>	<i>Fluctuation</i>
Disparition		<i>Remaniement</i>	<i>Révolution</i>

Le devenir existentiel du dialogue sémiotique

Toutefois, les modes d'existence et les tensions existentielles n'adviennent que dans le champ d'une instance de discours, sous-tendu par le champ de présence d'un sujet sensible et perceptif. Ce sont donc toujours des modes d'existence pour quelqu'un, et situés quelque part. S'agissant des degrés de présence des significations produites par l'acte sémiotique, *degrés de présence schématisés dans le champ du discours en acte*, il nous faut donc prendre en compte le fait que cette *présence* est une présence à et pour des sujets qui y sont sensibles et qui en sont affectés, et qui éprouvent par conséquent des émotions, et, plus généralement, différentes variétés du *sentiment d'existence*.

Dès lors qu'il nous faut rendre compte du devenir de cette instance de référence, que la présence anime et affecte, les deux dimensions principales du *champ schématique*, qui contrôlent justement, et par définition, les variétés de l'effet de présence, vont nous être d'un précieux secours. En effet, ces deux dimensions, déjà évoquées, de *l'intensité de l'assomption* et de *l'étendue de la reconnaissance*, vont nous permettre

de préciser la nature de cette relation d'existence, entre les significations et leur producteur¹³.

L'intensité de l'assomption caractérise l'intensité du lien qui unit le sujet et sa production. Ce « lien » est *empathique*, en ce sens qu'il est d'autant plus fort que le sujet se reconnaît dans sa production. Il est à noter, à cet égard, que l'assomption est une dimension indispensable des tensions existentielles dans le discours : c'est elle, par exemple, selon qu'elle est forte ou faible, qui nous fait savoir si une figure y est proposée, ou simplement mentionnée, s'il faut la prendre *au pied de la lettre*, ou *par dérision*, si ce n'est, même, par *antiphrase* ou ironie.

L'étendue de la reconnaissance intéresse d'un côté la quantité constitutive des actants du dialogue intersémiotique, et, par conséquent, de l'autre, la diffusion des formes signifiantes concernées. La répétition d'une forme dans l'usage ne doit pas être considérée objectivement, comme une quantité des objets sémiotiques eux-mêmes, mais comme la quantité des *occurrences*, c'est-à-dire, de fait, comme la récurrence des énonciations qui la mettent en scène. On passe donc de la quantité des objets à la structure individuelle ou collective des instances de la présence.

Dans une perspective plus générale, il faut rappeler que la praxis a en charge la régulation globale, en diachronie et en synchronie, des différents modes d'existence des grandeurs dont les discours font usage. Cette régulation comporte, dans la tradition linguistique comme dans les sémantiques cognitives plus récentes, une condition intersubjective, ainsi que des conditions d'itération et de typification. La condition intersubjective est centrale chez Benveniste, de telle manière que l'itération des formes n'est rien si la sanction des allocutaires est défavorable.

Sans le partage intentionnel que permet l'intersubjectivité, la fréquence d'emploi d'une forme n'est que pure répétition objective et insignifiante : la formation et la disparition d'une norme reposent sur ce principe ; les sujets qui tentent de faire évoluer la norme ne peuvent espérer y parvenir s'ils ne se trouvent un auditoire, s'ils ne suscitent l'« horizon d'attente » qui transformera leur pratique en un

véritable langage. En généralisant quelque peu, nous serions enclin à considérer que c'est l'échange social, la circulation des objets sémiotiques et des discours au sein des cultures et des communautés qui retiennent ou qui rejettent les usages innovants ou figés, et qui «canonisent» en quelque sorte les créations du discours.

La sémantique du prototype n'échappe pas à ce principe, puisque, comme le fait remarquer G. Kleiber, *une instance n'est un prototype ou meilleur exemplaire que s'il y a un accord parmi les sujets pour en juger ainsi*¹⁴. La praxis, quand il s'agit de catégorisation et de la formation des prototypes, est donc soumise à deux tensions: du côté de l'assomption par les sujets, la tension entre l'«unipersonnel» (concentré) et l'«omnipersonnel» (diffus); et, du côté de la quantification et de la diffusion, la tension entre l'unique «meilleur exemplaire» et la multiplicité des usages.

On remarque donc qu'ici la fréquence d'emploi est soutenue par la sanction intersubjective; ou que la «saillance» perceptive d'un prototype dépend de l'accord entre un nombre suffisant de sujets. Dans ce cas d'espèce, l'intensité de l'assomption et l'étendue de la reconnaissance évoluent dans le même sens, et se renforcent l'une l'autre. On peut donc parler ici de *corrélation converse* entre l'intensité et l'étendue. Cette corrélation converse assure la *valeur d'échange* d'une forme.

Mais on rencontrera tout aussi bien des évolutions où la récurrence d'une forme en désémantise le contenu. Quand un trope se «lexicalise» (cf. *boire un verre*), il est littéralement désensibilisé, oublié en tant que trope. De même, dans l'image, les systèmes semi-symboliques qui produisent l'effet de profondeur (cf. petit: grand:: éloigné: proche) ne sont plus perçus en tant que tels. Seul le dialogue entre sémiosphères pourra «ranimer» de tels systèmes: nous les percevons en effet mieux dans l'icône byzantine (cf. doré: coloré:: fond: figure), parce qu'elle entre dans notre «sémiosphère», venant d'une autre culture.

L'«inflation» discursive, dans la phase de traduction et de diffusion maximale dans la

sémiosphère, érode cette fois la *valeur d'usage* d'une forme; inversement, dans la phase d'innovation, quand le nouvel apport culturel fait son apparition, il est peu diffusé, mais paré de l'éclat d'une forte assomption, et donc d'une *valeur d'usage* intacte. Comme l'intensité et l'étendue évoluent en raison inverse l'une de l'autre, ces deux cas de figure signalent ici une corrélation inverse entre ces deux dimensions.

Ceci étant posé, il devient possible de proposer une typologie des actes intentionnels de la praxis sémiotique, du point de vue du devenir des instances de discours. En effet, le croisement des deux dimensions élémentaires de la présence, que sont *l'intensité de l'assomption* et *l'étendue de la reconnaissance*, engendre plusieurs positions possibles, que nous identifions ainsi: 1. en relation converse, les deux opérations sur la *valeur d'échange*: l'*amplification* et l'*atténuation*; 2. en relation inverse, les deux opérations sur la *valeur d'usage*: la *sommation* et le *déploiement*.

Soit les quatre types de faire intentionnel:

	Assomption forte	Assomption faible
Reconnaissance étendue	<i>Amplification</i>	<i>Déploiement</i>
Reconnaissance restreinte	<i>Sommation</i>	<i>Atténuation</i>

Ces types de faire sont eux-mêmes analysables comme des séquences d'actes: en corrélation converse (la régulation de la *valeur d'échange*), l'*amplification* est un parcours qui conduit de l'*adoption* d'une forme à son *intégration*; en revanche, l'*atténuation* conduit de l'*usage vivant* à l'*obsolescence* d'une forme. En corrélation inverse (régulation de la *valeur d'usage*), le *déploiement* est un parcours qui va de la *formation* d'une forme innovante, à son *usure*; la *sommation* conduit au contraire de la *diffusion* à la *revivification* d'une forme.

CONCLUSION

Le programme de ce numéro de *Protée*, portant sur «Voir, dire et faire», pose, au moins à titre de présupposé, la question du *passage à l'acte*. Nous avons

choisi de laisser en partie dans l'ombre la dimension visuelle de ce programme, pour porter toute notre attention sur les conditions théoriques d'une *praxis sémiotique*.

Reste maintenant l'interrogation de départ : comment la sémiotique peut-elle intervenir, c'est-à-dire « recommander », « préconiser », et « évaluer » dans la perspective des parcours de création du sens. Il nous faut ici distinguer, dans l'acte créateur du discours, deux instances, une instance qui a affaire aux substances et aux matières (l'instance créatrice proprement dite), et une instance qui a affaire aux formes signifiantes (l'instance sémiotique proprement dite). Ce dialogue des instances est intérieur au sujet même qui crée, qui produit des objets sémiotiques. En suivant les trois phases principales de la praxis, examinons pour finir les trois variétés de ce « dialogue ».

« Recommander » coïncide avec la position que nous avons définie comme l'*émergence du sens*, dans le *champ sensible et perceptif* : en ce sens, il s'agit d'intervenir sur les représentations préalables du créateur ou du partenaire, mais sans se confondre avec lui : il reste seul au centre de son champ de présence. Les assomptions, les reconnaissances, tous les actes intentionnels seront de son seul fait.

« Préconiser », en revanche, suppose que l'acte de discours soit engagé et partagé ; on entre donc alors dans le *champ schématique* : en ce sens, le faire sémiotique intervient sur les schémas créateurs, sur les stratégies du partenaire, et, de ce fait, est déjà fortement engagé à ses côtés. La préconisation est donc une forme de la participation, en un dialogue inhérent à l'acte sémiotique lui-même. Les assomptions et les autres actes intentionnels seront alors entièrement partagés.

« Évaluer » ne se conçoit que dans la phase terminale du procès dialogique de la *sémiosis*, phase évidemment provisoire, étant donné que le dialogue reprend, dialectiquement, jusqu'à l'arrêt (est-il requis, ou même imaginable?) du processus créateur. Nous entrons pour finir dans le *champ différentiel*, articulé en

oppositions distinctives et par des contrastes, habité par les valeurs elles-mêmes. L'évaluation est donc un faire sémiotique objectivant, grâce auquel l'instance sémiotique se substitue à l'instance créatrice proprement dite.

De la *recommandation* à l'*évaluation*, en passant par la *préconisation*, le dialogue créateur parcourt toutes les étapes du procès sémiotique, traverse ses différents champs, *champ de présence de la perception*, *champ schématique du discours en acte*, et *champ différentiel de la valeur*. Ce faisant, il modifie la relation intersubjective, puisque, d'une position de pure *altérité*, lors de la *recommandation*, il parvient à une position d'*identité*, lors de l'*évaluation*, après être passé par une position d'*ipséité*, en phase de *préconisation*.

NOTES

1. A.J. Greimas et J. Courtés, 1979 : 353.
2. *Ibid.*, p. 92.
3. I. Lotman, 1998 : 8.
4. *Ibid.*, p. 2.
5. *Ibid.*, p. 5.
6. A.J. Greimas et J. Courtés, 1979 : 268.
7. *Loc. cit.*
8. *Ibid.*, p. 190.
9. É. Benveniste, 1982 : 262.
10. A.J. Greimas et J. Courtés, 1979 : 127.
11. I. Lotman, 1998 : 28.
12. On trouvera une présentation plus systématique de ce point dans J. Fontanille et C. Zilberberg, 1998, au chapitre « Praxis ».
13. Les relations de l'intensité et de l'étendue sont présentées en détail dans J. Fontanille et C. Zilberberg, *op. cit.*, chapitres « Valence » et « Valeur », notamment.
14. G. Kleiber, 1990 : 49. Cette position correspond à la « théorie standard étendue », c'est-à-dire à celle qui prend en compte les spécificités culturelles et qui reconnaît une pertinence à l'observateur.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BENVENISTE, E. [1982] : *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, coll. « Tel » ;
 [1980] : *Problèmes de linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- FONTANILLE, J. et C. ZILBERBERG [1998] : *Tension et Signification*, Liège, Mardaga.
- GREIMAS, A.J. et J. COURTÉS [1979] : *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Sémiotique*, tome 1, Paris, Hachette.
- LOTMAN, I. [1998] : *La Sémiosphère*, Limoges, PULIM, coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques », trad. d'Anka Ledenko.
- KLEIBER, G. [1990] : *Sémantique du prototype*, Paris, P.U.F.

Hors dossier



Figure 1
Henry W. Wellge, *Bird's Eyeview of St. Johns, P.Q.*, Dominion of Canada, 1881.
Archives nationales du Canada, Ottawa, C 066761, 43 x 70 cm.

TOPOGRAPHIE ET UTOPIE

Les vues à vol d'oiseau du XIX^e siècle en Amérique Le cas de la *Bird's Eyeview of St. Johns, P.Q., 1881* par Henry Wellge

PIERRE LA RUE

Introduction

La vue de Saint-Jean-sur-Richelieu intitulée *Bird's Eyeview of St. Johns, P.Q., 1881*, réalisée par le dessinateur Henry Wellge, est un document connu et apprécié des habitants de cette ville, notamment pour son aspect pittoresque (*voir fig. 1*)¹. Mais peu de gens réalisent à quel point ce document est riche d'informations sur la structure physique, sociale et économique de Saint-Jean au XIX^e siècle, sur sa typologie architecturale, sur l'organisation symbolique de l'espace urbain et sur les valeurs attribuées à cette ville par les gens de l'époque. Cet article se propose, après quelques considérations concernant la nature du document, l'auteur et le procédé de production du dessin, de voir brièvement ce qu'il peut révéler de la forme urbaine de Saint-Jean au XIX^e siècle, puis d'analyser, d'un point de vue formel et sémiotique, l'interprétation qu'il fait de l'espace de cette ville et enfin de voir à quel type de discours sur la ville cela se rattache.

1. Le type de document, l'auteur et le mode de réalisation

Du milieu à la fin du XIX^e siècle, dans toute l'Amérique du Nord, près de 5 000 vues urbaines à vol d'oiseau de cette sorte ont été réalisées, représentant aussi bien de petites villes retirées que de grandes métropoles. Ce sont en grande majorité des lithographies, reproduites en de nombreux exemplaires et vendues sur commande. Bien sûr, on peut trouver dès la Renaissance des vues en perspective, parfois aériennes, qui montrent des villes entières; mais le type de vue urbaine dont nous parlons ici est spécifique par sa forme à la seconde moitié du XIX^e siècle en Amérique du Nord. Dans l'histoire de la gravure, il correspond au moment où l'on vient de mettre au point un nouveau procédé d'impression lithographique qui permet de produire de telles images en grande série. Dans l'histoire de la ville américaine,

il correspond à l'époque de la formation de la ville industrielle, avec ses chemins de fer, ses manufactures et ses faubourgs ouvriers. Les villes croissent alors très rapidement en population et en superficie, sous un régime foncier qui permet le libre marchandage des terrains. Selon John W. Reps², spécialiste de la question, ces «images d'établissements urbains» étaient des instruments de communication dans la compétition que se livraient alors les villes pour attirer les entreprises et les gens –dont les récents immigrants– sur leur territoire. Il va de soi qu'elles jouaient aussi un rôle dans la mise en marché des terrains. En fait, industriels, marchands, compagnies ferroviaires, institutions publiques, corporations municipales, propriétaires fonciers et constructeurs locaux participaient au financement de ces «œuvres», moyennant représentation et identification de leurs établissements et terrains dans la perspective et dans la légende.

Henry Wellge était un dessinateur et un cartographe professionnel américain d'origine allemande. Particulièrement prolifique, il aurait produit entre 1878 et 1910 pas moins de 152 vues urbaines à vol d'oiseau, surtout de petites villes, un peu partout dans vingt-six états américains et dans la province de Québec. Il a réalisé quelques vues représentant des villes de la région des Cantons de l'Est au Québec, dont sept sont bien identifiées³, toutes datées de la même année 1881. Il était alors en début de carrière, et probablement encore influencé par sa culture européenne⁴.

Quel était le mode de réalisation de ces perspectives? Sans expliquer tout le procédé, il faut tout de même savoir qu'elles étaient réalisées très rapidement, en quelques semaines. Il faut aussi noter un fait important pour l'analyse qui va suivre: les méthodes de dessin en perspective qu'utilisent les dessinateurs comme Wellge nécessitent l'existence préalable d'un plan précis de la ville à représenter. Ce plan est d'abord transposé en perspective plane, selon le tracé des rues, voies ferrées, carrés de maison, etc. Puis, grâce à une reconnaissance

topographique du terrain et à un ensemble de croquis que le dessinateur réalise sur place, la perspective plane est montée en trois dimensions⁵. Or, en ce qui concerne la *Bird's Eyeview of St. Johns*, l'arpenteur H.W. Hopkins, comme par hasard, vient tout juste de produire l'année précédente un plan très précis de la ville incluant l'implantation de chaque bâtiment (voir fig. 2)⁶. Wellge avait donc à sa disposition une bonne base planimétrique qu'il lui suffisait de compléter pour les quelques bâtiments construits entre 1880 et 1881. Dans l'analyse de la perspective, il faut donc tenir compte de l'existence de ce plan de Hopkins de 1880.

2. Les composantes réelles de la ville, montrées ou cachées

Ce qui frappe dans la perspective de Wellge, en dépit de l'aspect «croquis» du dessin, c'est la minutie avec laquelle est montré absolument tout ce qui est construit. Cette perspective est une description exacte, au même sens que le serait un plan de géographe. D'après le plan de Hopkins de 1880, rien ne manque. Voici bel et bien Saint-Jean en 1881, maison par maison. Un des intérêts majeurs de ce dessin est donc que l'on peut très bien y lire, en la corroborant par d'autres sources historiques, la morphologie de la ville dans la seconde moitié du XIX^e siècle, tant sur les plans social, économique et architectural que «physico-spatial».

Après analyse, on y repère quatre grandes composantes morphologiques du «paysage» urbain et périurbain de l'époque: a) *le pourtour non urbanisé de la ville*, b) *des faubourgs industriels et ouvriers*, périphériques à la ville, c) *l'ancien bourg marchand*, en transformation, qui constitue l'équivalent d'une ville intra-muros, et d) *un front de villas bourgeoises*, qui longe la rivière au nord de la ville, composante plus petite mais bien distincte (voir fig. 3). Une première remarque s'impose: il manque dans la perspective de Wellge une autre composante très importante de l'agglomération de l'époque, à savoir le *Fort St. Johns*, qui, bien que n'étant pas actif militairement, est toujours présent physiquement et constitue une réserve foncière importante, appartenant à Sa Majesté, qui bloque le sud de la ville⁷ (voir fig. 2).

Les composantes morphologiques de la ville témoignent de sa formation. Pour bien comprendre, il est utile d'en signaler les étapes, jusqu'au début du XX^e:

1666-1776: établissement d'un *poste fortifié* à la tête d'un rapide sur le Richelieu, suivi de quelques reconstructions successives de ce fort par les Français et les Anglais;

1776-1816: développement d'un *faubourg de garnison* et installation d'établissements commerciaux liés au transport

des voyageurs et des marchandises sur le Richelieu;

1790-1866: transformation de ce faubourg en un *bourg de marchands*, par ajout d'églises, de cimetières, d'une place publique, de bâtiments civiques et de quartiers résidentiels;

1848-1906: développement de *faubourgs industriels et ouvriers* à la périphérie du bourg, le long du chemin de fer du *Grand Trunk* et du Canal de Chambly;

1904-1955: transformation du vieux bourg en un centre-ville, et des faubourgs en des quartiers ouvriers, pour constituer une *ville industrielle*.

La perspective de Wellge saisit la ville au moment du développement de ses faubourgs industriels, alors que le bourg marchand qui les a précédés commence à se transformer en centre-ville, mais garde encore une bonne partie de sa forme et de son identité originelles. La distinction bourg/faubourg n'est pas réalisée par des murs entourant le bourg, la ville elle-même n'ayant jamais été fortifiée, mais cette distinction est bien réelle, encore manifeste en 1881 dans l'espace bâti, l'espace social, l'espace foncier et l'espace économique.

a) *Le pourtour non urbanisé de la ville*

En 1881, presque toutes les terres bordant la rivière Richelieu sont cultivées et le territoire est largement déboisé. La perspective de Wellge nous montre la profondeur de ces terres partant de la rivière jusqu'à leur arrière-lot, et elle couvre approximativement le territoire légal de la Municipalité, tel que celui-ci apparaît sur le plan de Hopkins de 1880 (voir fig. 2). Dans ce territoire, mais hors de la ville bâtie, sont représentés objectivement des éléments géographiques importants: la rivière Richelieu, un ruisseau nommé Jackwood, le chemin de côte vers Chambly (1731), la montée vers l'Acadie et l'intérieur des terres, le pont Jones (1826), la voie du *Grand Trunk* qui traverse la campagne vers Montréal (1836) et le Canal de Chambly (1842); en somme, essentiellement les voies de transport. Il est vraisemblable que les arrière-lots des terres aient été boisés et que quelques arbres isolés parsemaient probablement les champs, comme c'est encore le cas aujourd'hui dans la Vallée du Richelieu, mais il est impossible de dire si leur aspect et leur position sont correctement décrits par Wellge. On peut aussi voir quelques remises ou hangars isolés dans les «champs» au nord-ouest et au sud-ouest. Ce détail, ainsi que le montre aussi le plan de Hopkins de 1880, indique que plusieurs terres autour de la ville ont été subdivisées en de grands terrains. Mais le dessin ne nous apprend rien de leur usage spécifique.

b) *Les faubourgs industriels et ouvriers*

Le vieux bourg marchand du milieu du XIX^e siècle formait un rectangle d'une douzaine d'îlots s'adossant à la rivière et bordant la réserve de terrain du fort. À partir de 1840-50, des fabriques industrielles et des faubourgs ouvriers s'y greffent en suivant deux axes de transport importants: le chemin de fer du *Grand Trunk*, reliant Saint-Jean à Montréal, et le Canal de Chambly, reliant le lac Champlain au fleuve Saint-Laurent. Les familles d'ouvriers qui travaillent et habitent dans ces faubourgs sont en grande majorité franco-phones. Les faubourgs sont bien apparents dans la perspective de Wellge. Ils sont alors en pleine expansion. On en identifie quatre:

1. Le «faubourg Chambly»⁸, au nord du bourg, se forme à partir des années 1830-1840. Il longe d'abord le chemin de Chambly et le canal en construction, puis s'étend en

profondeur. On peut l'associer à un moulin et à une tannerie bordant le chemin de Chambly. Les maisons de faubourg typiques qui le composent sont très bien décrites par le dessin.

2. Le «faubourg Saint-Jacques», à l'ouest du bourg, se développe à partir des années 1840-50. Originellement linéaire, avec façades sur la rue Saint-Jacques, il se ramifie par la suite en des rues perpendiculaires. Il est associé aux nombreuses fabriques, surtout de céramique, qui pour la plupart bordent le chemin de fer⁹.

3. Le «faubourg du Griff», surnommé ainsi par analogie avec le *Griffintown* irlandais de Montréal – apparaît vers 1870, du côté sud de la voie du *Grand Trunk*. Il est plus éparpillé, mais nettement associé aux installations du *Grand Trunk*¹⁰.

4. Le «faubourg L'Acadie» longe, à partir de 1870, la montée vers L'Acadie, au-delà du ruisseau Jackwood. Ce noyau de



Figure 2

Montage à partir des plans de H.W. Hopkins, *Atlas of the Town and County of St. John's, 1880*; «Town of St. John's»; Plates A-B-C-D-E-F-G-H. Archives nationales du Canada, Ottawa; C-16425, n^{os} 13, 17, 21, 25, 29, 33, 37, 41.

faubourg en 1881 ne compte qu'une dizaine de bâtiments. Il est très clairement associé à une fabrique de chaussures¹¹.

Ces quatre faubourgs formeront autant de quartiers ouvriers et de paroisses catholiques dans la première moitié du XIX^e siècle.

c) *Le bourg marchand, en transformation*

Le bourg est plus complexe à décrire, parce qu'il a commencé à se transformer en 1881. On peut néanmoins distinguer assez facilement six composantes :

1. *Le port* – à gauche du dessin – existait originellement en tant que grève de débarquement, à la tête des rapides des Mille-Roches. C'est le point d'origine du bourg marchand. Les installations portuaires ont constamment évolué, d'abord en relation étroite avec les bâtiments adossés à la rivière, puis constituant plus tard une entité autonome. En 1881, l'activité portuaire a beaucoup décliné, mais Wellge s'organise pourtant pour rendre ce port moribond un peu plus actif, en accumulant divers éléments d'animation.

2. Les bâtiments situés en arrière-plan du port forment une toute récente *rue commerciale*, formée de «suites commerciales», typique d'un centre-ville américain. Un grand feu a rasé en 1876 l'*ancien quartier d'affaires* du bourg marchand, qui comprenait des comptoirs commerciaux, des hôtels et des relais de voyageurs. Ensemble, le port et le quartier commercial et d'affaires constituent ce que l'on pourrait appeler une «basse-ville». La «haute-ville» est formée de deux quartiers résidentiels bourgeois, datant d'entre 1816 et ±1850, au sein desquels deux ensembles civiques se sont constitués plus récemment, entre 1859 et 1866.

3. Les *deux quartiers bourgeois* manifestent la structure socioculturelle du bourg. Le premier, côté fort, est anglophone et protestant. Il est formé d'un ensemble de grandes maisons de style géorgien, qui entourent le cimetière anglican et l'église St. James (1816, n°6). Le second, côté faubourgs, est francophone et catholique. Il est formé de maisons de style victorien ou Second Empire, qui entourent l'église Saint-Jean-l'Évangéliste (1826, 1866, n°5) et avoisinent le Palais de Justice (1861, n°1).

Fait important du point de vue de la structure symbolique de l'espace urbain, ces deux quartiers sont symétriques, entre 1828 et 1860. L'église catholique, qui avait alors façade sur la même rue que l'église anglicane, lui répondait parfaitement, à égale distance de la place de marché mitoyenne¹².

4. À la formation du bourg marchand, dans le premier tiers du XIX^e siècle, une longue *place publique et de marché* est en

effet constituée, qui partage et unit les quartiers anglophone et francophone. C'est le «centre civique» du bourg. En 1859, cette place est prolongée vers l'ouest par la construction d'un bâtiment de marché, auquel s'adossera plus tard un poste de pompiers (1877, n°16). Par ailleurs, de 1859 à 1866, on réalise *un second axe civique*, perpendiculaire au premier. Il est formé d'abord par le Palais de Justice (1861, n°1), implanté dans la perspective de la rue Longueuil, auquel s'ajoutent d'autres bâtiments publics, dont la nouvelle église Saint-Jean-l'Évangéliste (1860-66, n°5), dont on tourne la façade vers cette rue. Une église Méthodiste (1841, n°7) assure providentiellement l'articulation des deux axes. L'axe du Palais de Justice sera plus tard l'occasion de réaliser un premier *square* public.

Les projets de 1859 ont une signification symbolique importante pour la forme urbaine. D'une part, ils «monumentalisent» la forme du bourg marchand par une composition néoclassique, typique de l'urbanisme des XVII^e et XVIII^e siècles. D'autre part, ils amorcent déjà la formation d'un centre-ville de ville industrielle, par une concentration de bâtiments publics conçus à l'échelle de toute la ville incluant ses faubourgs. Le nouvel axe urbain de la rue Longueuil se déplace vers la partie francophone de la ville, et articule désormais les quartiers bourgeois et les faubourgs ouvriers. L'église catholique se tourne vers les faubourgs.

d) *Le front de villas bourgeoises sur la rivière*

La mise en place d'institutions publiques «monumentales» dans les quartiers bourgeois est conditionnée par le fait que les bourgeois commencent pour leur part à «évacuer» les quartiers du bourg et à s'établir hors de la ville, et même hors des limites municipales. Ce qui prend la forme d'une avenue de villas bourgeoises, bordant la rivière au nord de la ville. Cette avenue est bien visible, en avant-plan et à droite de la perspective. Elle se poursuit d'ailleurs plus au nord, hors des limites municipales et hors du dessin, constituant un front d'urbanisation dans la campagne.

Nous avons rapidement dégagé la forme urbaine de l'ensemble de cette ville et souligné quelques aspects symboliques importants de cette forme. Passons maintenant de cette description géographique à la «mise en scène» que présente l'ensemble du dessin incluant les vignettes, le titre et les légendes. Quel est le sens de la représentation de Wellge?

3. La symbolique du dessin

La perspective de Wellge n'est réalisée ni comme une peinture de paysage, ni comme une «photo aérienne» de la

réalité sensible. Contrairement aux tendances picturales de l'époque aux États-Unis comme au Canada¹³, qui portent sur l'expression romantique de la nature ou du terroir, le paysage naturel et rural est ici très simplifié au profit de la trame urbaine qui est décrite systématiquement et avec minutie. Malgré un certain pittoresque, on ne sent pas non plus de volonté d'exprimer avec sensibilité une atmosphère des lieux. Pourtant, il ne s'agit pas non plus de l'équivalent d'une photographie aérienne traduite en dessin. Premièrement, la perspective de ce dessin n'est pas naturelle, imitée d'une perspective oculaire saisie d'un point précis du haut des airs; elle est construite par des artifices de représentation perspectiviste. De plus, une partie sélectionnée de la réalité est représentée. Enfin, le dessin de Wellge doit être interprété en tenant compte aussi de ce qui s'ajoute à la perspective: les éléments d'animation qui y sont intégrés, mais aussi les vignettes, les cadres, le titre, les inscriptions, les légendes et la composition de cet ensemble d'éléments. Prenant tout cela en considération, on peut dire que le dessin représentant Saint-Jean-sur-Richelieu en 1881 par Henry Wellge est construit à trois titres: à titre de perspective artificielle, à titre de composition d'un ensemble d'éléments présentant la ville de Saint-Jean en 1881, et à titre de représentation symbolique de l'idée qu'on se fait de cette ville et de la ville en général à cette époque. Nous traiterons donc successivement de la perspective elle-même, de la composition des parties du dessin et de la signification générale qui s'en dégage.

a) *La perspective elle-même*

Lorsque les artistes dessinent des perspectives urbaines, il s'agit le plus souvent de perspectives faites selon le point de vue d'un observateur au sol, situé dans la ville. On peut alors parler de scènes urbaines, «théâtrales», dans lesquelles des personnages présentent un moment d'histoire ou un instant de vie de la ville en question. De même, dans les rendus architecturaux, des personnages anonymes sont ajoutés à la perspective pour lui donner du «réalisme», à savoir une échelle, une certaine temporalité, et le sentiment que nous pourrions y être (*voir fig. 4*). Par contre, lorsque des géographes ou des urbanistes tracent des plans de ville, leur point de vue est plutôt abstrait, atemporel et omniprésent. On peut en fait opposer les représentations «scéniques» et «cartographiques» de la ville sur plusieurs points: mode de renvoi à la réalité, temporalité, position de l'observateur, nature du signifié, nature du signe, etc.

Par rapport à ces deux modes de représentation, la nature de la perspective de Wellge est ambivalente. Elle est pensée et perçue à la fois comme un plan vu du haut des airs, ce qu'illustre très bien l'inscription du nom de chaque rue à plat, et comme un panorama en perspective, ce que montrent la ligne d'horizon en fond de scène, les façades des bâtiments, etc. Les perspectives aériennes plongeantes en général, surtout lorsqu'elles sont construites en dessin pour se rapprocher d'une vue axonométrique, comme c'est le cas ici, possèdent en effet cette caractéristique de combiner la description cartographique et la mise en scène d'une action possible. Mieux, ce type de perspective aérienne ajoute au plan «normal» et à la perspective «normale» l'idée d'une multiplicité de parcours possibles à travers une série d'événements urbains. On remarquera d'ailleurs que les piétons, attelages de chevaux, bateaux et trains qui circulent en tous sens invitent le spectateur à se représenter lui-même dans ce «théâtre» urbain, parcourant chacune des rues et des places qui composent cette ville, et découvrant pour ainsi dire le paysage urbain à chaque tournant.

Voyons maintenant comment la perspective de Wellge joue sur ces deux registres, descriptif et théâtral, et nous allons pour ce faire nous référer aux objets montrés au sein de la perspective, au cadrage de la perspective et au point de vue de la perspective.

Plusieurs indices nous montrent que la représentation du «paysage» n'était pas importante pour Wellge. Une photo aérienne de Saint-Jean prise en 1931, d'un angle de vue similaire à celui de Wellge mais depuis le sud-est, nous montre que le centre de la ville est en grande partie caché par les arbres. Or, quoiqu'en 1881 ce ne soient évidemment pas les mêmes arbres, il est tout de même remarquable que dans la perspective de Wellge, aucun arbre ne cache les maisons. Wellge leur donne en fait les dimensions qui lui conviennent; quelques gros, pour ponctuer des superficies extérieures à la ville, mais beaucoup plus de petits, qui donnent une information cartographique sur les plantations dans la ville, sans pour autant cacher les bâtiments. Par ailleurs, les champs autour de la ville ne paraissent ni cultivés, ni utilisés à des fins clairement illustrées, mais sont uniformément «gazonnés». La séparation des champs n'est indiquée d'aucune manière. Autre indice, le ruisseau Jackwood, qui coule à l'ouest de la ville et qui était en réalité partiellement boisé et raviné, courant au fond d'un petit vallon, est illustré dans le dessin comme une ligne plane zigzaguant en terrain plat et découvert. Enfin, les chemins n'ont ni fossé, ni taillis, ni trottoir de bois, ni ornière, ni profil topographique. Leur forme et

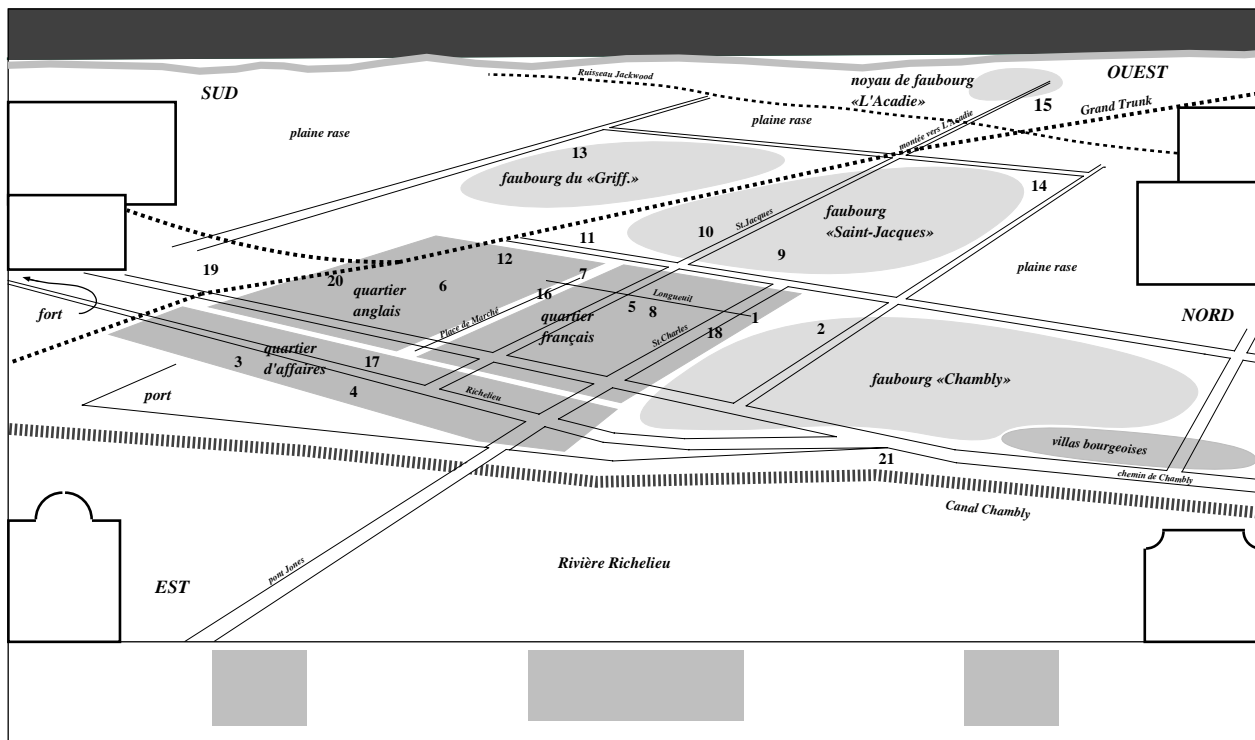


Figure 3
Schéma, à partir d'une vue aérienne de Wellge, de la forme urbaine de la Saint-Jean en 1881.



Figure 4
J. Hunter, *A South-West View of St-John's Showing the Disposition of the Lower Baracks and Suburb's*, 1779.
Archives nationales du Canada, Ottawa; C-001508; 42 x 60 cm.

leur largeur s'apparentent plutôt à celles des emprises tracées sur le plan de Hopkins de 1880.

Mais il y a plus intéressant à faire encore comme interprétation. En comparant la vue aérienne de Wellge en 1881, aux vues panoramiques du *Fort St. Johns* et de son faubourg de garnison exécutées par James Hunter en 1779 (voir fig. 4), nous pouvons apprécier un changement important de point de vue, au sens propre et au sens figuré. Dans chaque cas est dessiné un avant-plan boisé figurant la rive opposée de la rivière, servant de plan repoussoir, un arrière-plan boisé, fermant la ligne d'horizon, et le plan d'eau de la rivière qui sert de «présentoir» à la ville. Mais entre ces avant-plans et arrière-plans, d'une représentation à l'autre, l'espace qui entoure la ville s'est complètement ouvert. En 1779, l'espace déboisé autour du fort et du faubourg était considérable, pour des raisons militaires et parce que toutes les terres étaient déjà cultivées depuis 15 à 20 ans; mais dans la vue de Hunter il se réduit, conformément à la perspective, à une fine ligne à l'arrière des maisons. En 1881, cet espace est présenté non plus comme l'un des plans composant un panorama, mais comme une *tabula rasa* sur laquelle est dessinée la ville. Wellge ici ne représente pas la campagne entourant la ville, comme on le faisait auparavant au pied des murs de fortification, il représente la surface d'une future expansion urbaine, presque dans les limites du territoire municipal de l'époque d'ailleurs. La mise en scène de la croissance urbaine s'impose et efface le cadre rural. Il faut d'ailleurs noter que Wellge n'a pas voulu cacher l'horizon de la perspective, l'espace du futur, malgré que les vignettes eussent été mieux disposées d'un point de vue strictement formel si elles avaient été placées tout à fait dans les coins en haut.

Le quadrillage des rues, qui aide Wellge à construire techniquement sa perspective, permet aussi de témoigner de la nouvelle manière de construire les villes en Amérique, à cette époque. Wellge reprend un motif typique des vues urbaines de l'époque traduisant une réalité de l'économie urbaine. Des terrains sont lotis systématiquement, en des grilles orthogonales atteignant souvent plusieurs fois la taille de la ville existante. Le sol, mis en vente libre, est l'objet de transactions foncières. La ville construite s'étale sur cet échiquier¹⁴.

Une telle représentation de la croissance potentielle de la ville, courante dans les vues urbaines de cette époque, est aussi habituellement liée à une représentation de l'activité industrielle. C'est l'image du «progrès» de la révolution industrielle en Amérique. Wellge n'y fait pas défaut. La fumée provenant des usines et des machines à vapeur, probablement très présente

en réalité, est dessinée avec un plaisir non dissimulé. Il y va généreusement, surtout du côté des installations ferroviaires et du port. On peut penser qu'il voulait par là traduire le rôle «moteur» de la rivière Richelieu, du port, du Canal de Chambly et du chemin de fer du *Grand Trunk* dans l'économie de la ville. Mais ce «voile de fumée» dissimule aussi, dans la perspective, la proximité immédiate du *Fort St. Johns*, qui était en fait en relation directe avec le quartier anglais de la ville par une allée quasi invisible sur le dessin.

Voici donc comment sont placés certains éléments «symboliques» dans le contenu du dessin. Par le choix d'omettre ou de simplifier certains objets et formes du paysage «réel» ou, au contraire, par le choix d'ajouter ou de montrer avec ostentation d'autres éléments, Saint-Jean apparaît comme une ville dynamique, à l'horizon encore prometteur.

Interrogeons-nous maintenant sur le cadrage du dessin. Deux éléments importants de la forme urbaine de Saint-Jean en 1881 sont occultés ou à demi occultés par celui-ci. Premièrement, l'avenue bourgeoise qui est en train de se constituer au nord de la ville est en fait interrompue par le cadre du dessin. Deuxièmement, le Fort Saint-Jean, qui est tout de même à l'origine de la ville et en constitue jusqu'à la fin de la guerre de sécession, en 1866, une composante très importante, n'est pas montré dans la perspective elle-même. Admettons que Wellge n'ait pas voulu étendre outre mesure son dessin; c'est quand même l'occasion d'un jeu de cache-cache subtil. Les deux éléments manquants sont partiellement illustrés dans les vignettes en parchemin. L'une d'elles, en haut et à droite, intitulée «RÉS.», montre une des villas qui longent la rivière plus au nord, et une autre, en haut et à gauche, intitulée «CASERNE», montre la Place d'Armes et les casernes du Fort, sans toutefois illustrer les fortifications¹⁵. Les angles de vue et les échelles sont très similaires à ce qu'ils seraient si ces vignettes avaient été prélevées dans des prolongements de la perspective à gauche et à droite. Voulant sauver de l'espace en dessin, Wellge aurait simplement rapporté vers les côtés du dessin, sous forme de «fragments», les éléments les plus importants des constructions périurbaines, au nord et au sud. Il les «réintègre» graphiquement à la ville en glissant métaphoriquement les vignettes sur la perspective. Ce faisant, il resserre le cadrage de la perspective et densifie en apparence la ville. Mais de plus, c'est le tour le plus fin, les vignettes en question laissent supposer que la *tabula rasa* se poursuit par dessous, le terrain étant prêt pour la construction. En fait, elles occultent partiellement une réalité géographique qui nuit

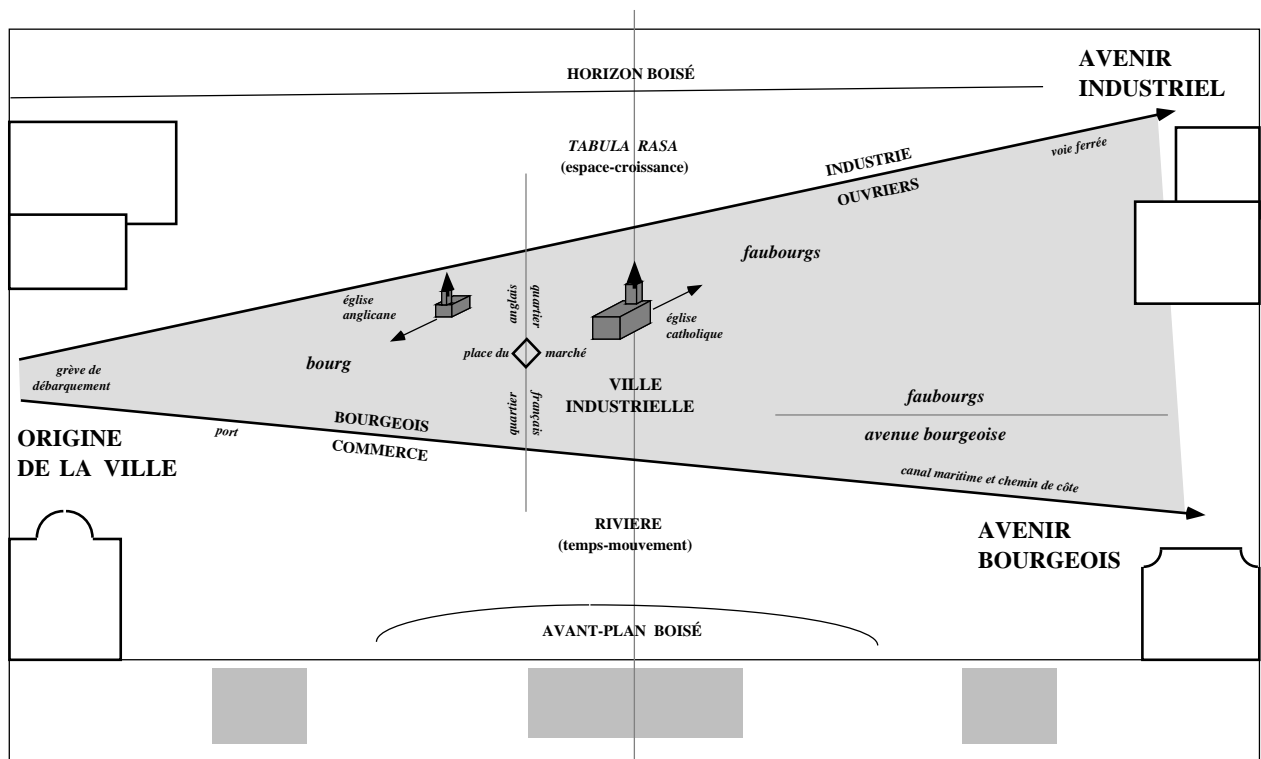


Figure 5
Axes paradigmatiques des valeurs symboliques présentées dans la perspective.

plus ou moins à la représentation d'une ville en plein développement, soit la présence des fortifications du *Fort St. Johns*, qui bloquent la croissance urbaine vers le sud.

Que peut signifier maintenant le point de vue de la perspective. Le choix de l'angle vertical, de plus ou moins 30° par rapport au plan, et de l'angle horizontal, de 45° à 60° par rapport à l'orientation des rues nord-sud, se justifie, sur le plan strictement descriptif, par le fait qu'il donne la meilleure vision possible des façades et de la volumétrie des bâtiments. Il faut aussi en partie mettre à ce compte le fait que la perspective de Wellge n'est pas naturellement construite. Les angles sont calculés pour avantager le registre descriptif du dessin. À sa manière habituelle, selon J. Reps, Wellge a tracé sa perspective en plaçant un point de fuite sur la ligne d'horizon, loin à gauche du dessin et un autre très au-dessus de la ligne d'horizon, presque à la verticale du dessin. Il en résulte que le plan de la ville est rabattu vers nous plus qu'il ne le serait normalement, et que les bâtiments les plus reculés apparaissent dans une taille suffisamment grande pour identifier les établissements des commanditaires du dessin. Cependant, concernant la direction de la vue, du

nord-est vers le sud-ouest, le motif est différent. La photo aérienne de 1931 montre par exemple que Wellge aurait pu diriger son œil vers le nord-ouest plutôt que vers le sud-ouest. La vue de la ville n'y est pas moins représentative sur le plan descriptif, englobant en fait plus d'éléments, dont le *Fort St. Johns* et le pont du *Grand Trunk*. Mais elle n'a pas le même « effet symbolique ». La direction de vue que Wellge a choisie semble liée à une représentation de la structure et de la dynamique de croissance de la ville. C'est ce que nous allons démontrer en procédant à une analyse de la composition de la perspective.

En traçant de haut en bas du dessin une ligne qui passe par la place du marché, on se trouve à diviser la ville en deux parties qui correspondent à des réalités de l'espace social et économique (*voir fig. 5*). D'un côté, il y a le port, l'ancien quartier d'affaires, la rue commerciale et le quartier bourgeois anglophone, qui sont tous constitutifs de l'ancien bourg marchand anglais de *Dorchester*¹⁶. De l'autre côté, il y a les fabriques industrielles, les grandes institutions catholiques, le Palais de Justice, le quartier bourgeois francophone et les faubourgs, qui appartiennent davantage au développement de la ville industrielle, de population française. Cette partition

de la ville, telle que présentée par le dessin, n'est évidemment pas aussi nette que nous venons de le dire, mais elle s'y rapproche. Des réalités importantes se recoupent largement : la partition linguistique, religieuse et culturelle de l'espace social entre anglophones et francophones¹⁷, la distinction de l'espace économique entre l'activité marchande et l'activité industrielle, donc la distinction de l'espace social entre bourgeois et ouvriers, et la distinction spatiale entre le Saint-Jean du passé et le Saint-Jean de l'avenir.

La perspective raconte aussi, selon une ligne qui se lit de gauche à droite, une partie de l'histoire de la ville. À partir d'une grève de débarquement et d'un faubourg de garnison longeant la rivière, la ville s'est d'abord formée comme bourg portuaire et marchand, puis s'est transformée en une ville industrielle, par l'adjonction de fabriques et de faubourgs ouvriers. Lors de cette transformation, la société, d'abord anglophone et anglicane, est devenue tout autant francophone et catholique, par le développement d'un quartier bourgeois français, symétrique au premier, puis est devenue en majorité francophone par l'adjonction des faubourgs ouvriers.

Symboliquement, la ligne de partage verticale et la ligne narrative horizontale, dont nous venons de parler, permettent d'établir des axes paradigmatiques de «valeurs urbaines», inscrites aussi bien dans la ville que dans le dessin. On peut traduire le partage de la ville de part et d'autre de la place du marché, en des couples d'opposés : *société anglaise / société française, anglicans / catholiques, commerce / industrie, bourgeois / ouvriers, passé / avenir*. Mais la ligne narrative n'est pas simple. Elle se dédouble suivant une autre configuration morphologique et symbolique de l'espace urbain. Dans le dessin, un triangle s'ouvre à gauche et s'amplifie dans l'espace de la *tabula rasa*. Dans la ville réelle, le chemin de fer, le canal et le chemin de côte sont effectivement les grands vecteurs spatiaux de cette croissance. Réalité et représentation se recoupent. La formation de la ville part de son origine géographique, une grève de débarquement – à la pointe du triangle –, pour aller, d'une part, vers un avenir industriel et ouvrier, le long du chemin de fer – vers le haut du triangle – et, d'autre part, vers un avenir bourgeois et de villégiature, le long de la rivière – vers le bas du triangle. L'axe de partition sociale bascule en quelque sorte horizontalement et il fait apparaître un autre couple : *avenir industriel / avenir bourgeois*. Les ouvriers dans les faubourgs, que traverse le chemin de fer et qu'occupent les industries, et les bourgeois le long de la rivière. Ce triangle montre aussi la ville qui s'étend entre

la rivière et l'horizon, en s'évasant sur la *tabula rasa* d'une campagne qui s'efface. Un quatrième axe, vertical, apparaît donc au milieu de la perspective, sur lequel se superposent les entités du paysage. La ville y apparaît dégagée du terroir, flottant entre un espace indéfini, la *tabula rasa*, et un temps ininterrompu, le cours de la rivière : *espace indéfini / temps ininterrompu*.

b) *Composition du dessin*

Cette dialectique de «valeurs urbaines» trouve un écho dans le contenu et la disposition des autres éléments du dessin, en particulier les vignettes. Il faut maintenant, d'un point de vue formel et d'un point de vue sémiotique, considérer l'ensemble du dessin de Wellge en tant que «discours» organisé graphiquement. Nous allons successivement aborder la composition symétrique de ce «tableau», le contenu et la disposition des vignettes, la signification de l'église au centre du dessin, le «bilinguisme» des inscriptions et les catégorisations des légendes.

La composition du dessin dans son ensemble est symétrique de part et d'autre d'un axe vertical central. Tous les éléments y participent : titre, perspective, vignettes, légendes. L'église Saint-Jean-l'Évangéliste, qui constitue le centre visuel de la perspective tant sur l'horizontale que sur la verticale, est aussi placée dans cet axe. Cette composition n'a pas qu'un effet formel. Nous avons vu précédemment que l'emplacement des vignettes du haut répond à une volonté de signifier certaines choses relativement à la géographie et aux possibilités d'expansion de la ville, et même au détriment d'un équilibre formel qui aurait sans doute requis qu'elles soient plutôt disposées dans les coins hauts du dessin. Autrement dit, Wellge n'a pas cherché qu'à équilibrer formellement les éléments, il a aussi cherché à les positionner selon leur signification. La forme symétrique de son dessin l'engageait donc aussi à faire des rapports de signification symétriques. En posant cette hypothèse, nous allons pouvoir révéler des couples de significations qui se déterminent l'une par l'autre, par oppositions paradigmatiques, et construire un tableau qui schématise un ensemble de significations constituant un discours sur la ville.

Les vignettes, prises isolément, semblent être des clichés touristiques de bâtiments dignes d'intérêt dans la ville ou dans la région. Mais leur rôle est plus important qu'il n'y paraît au premier abord. Elles expriment des thèmes

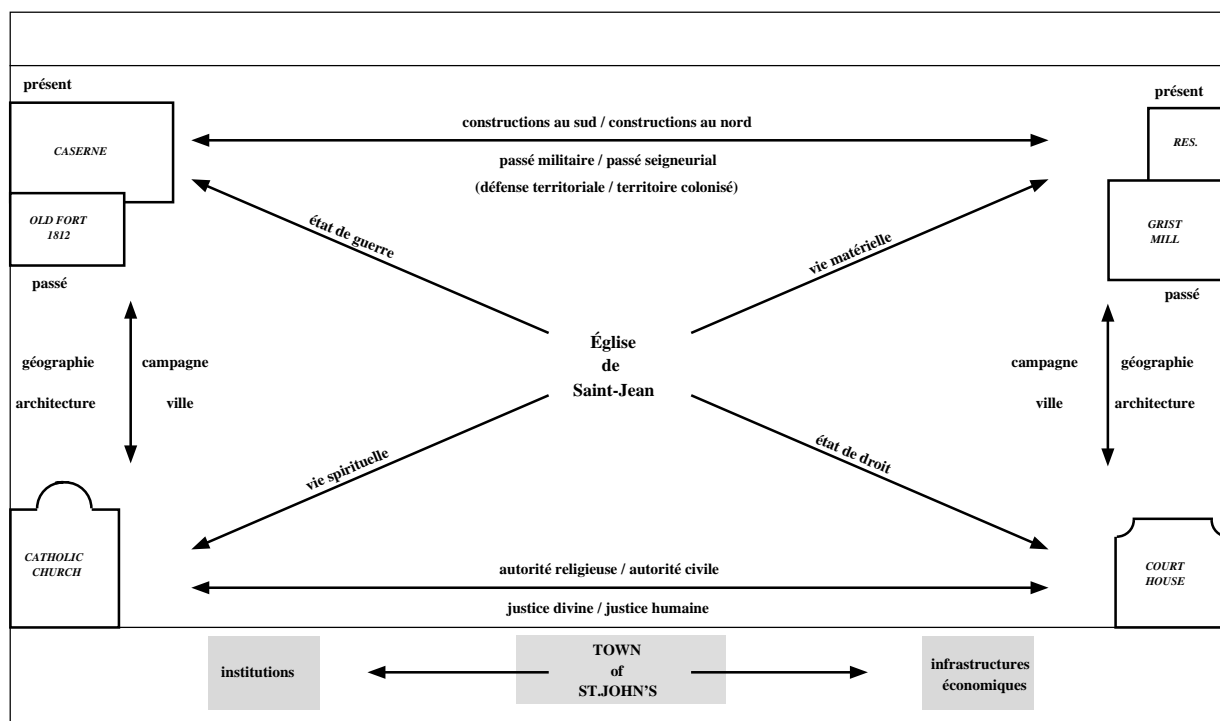


Figure 6
Axes paradigmatiques des valeurs symboliques présentées dans les vignettes et légendes.

importants concernant l'identité de la ville. Elles révèlent une autre dimension du dessin, plus symbolique que ce que nous avons vu précédemment. Wellge semble les avoir choisies et disposées pour la signification qu'il voulait donner à l'ensemble. Il faut regarder la relation entre ces images qui doivent constituer ensemble une totalité cohérente, un discours. La syntaxe symétrique du dessin est la clef de cette interprétation. La signification de chaque image et le sens général pourront se révéler par les différenciations paradigmatiques qui apparaissent au sein de chacun des couples d'images symétriques. Établissons ces couples paradigmatiques en les plaçant dans le dessin (*voir fig. 6*).

Nous avons déjà parlé du couple *constructions au sud de la ville versus constructions au nord de la ville*, à propos des vignettes représentant respectivement les «CASERNES» du Fort Saint-Jean, en haut à gauche, et une «RÉS.» bourgeoise en bordure de la rivière, en bas à droite. Ce rapport vaut aussi pour les deux vignettes placées juste au-dessous: le «OLD FORT, 1812», à gauche, et le «GRIST MILL», à droite. Mais ce couple d'opposés géographiques, qui correspond à l'orientation de la perspective, traduit aussi un autre couple paradigmatique plus substantiel: *le passé militaire de l'établissement et le passé seigneurial et agraire de l'établissement*¹⁸. La vignette

intitulée «OLD FORT, 1812», qui montre une des deux redoutes construites en 1775 par les Anglais à Saint-Jean pour contrer l'invasion américaine, confond trois choses: la fondation du vieux Fort de Saint-Jean par les Français en 1666, le siège du Fort St. Johns par les Américains en 1775 et la tentative d'invasion américaine repoussée à Château-guay, en 1812. Mais elle suggère tout de même le passé militaire de la ville. D'autre part, la vignette montrant le «GRIST MILL», qui réfère à un moulin qui date probablement d'après 1836-42 puisqu'il est bâti sur la digue du canal Chambly, suggère, surtout pour les gens de l'époque, l'origine seigneuriale et agraire du territoire sur lequel la ville se développe. On peut se risquer un peu plus loin dans l'interprétation et dire que les deux groupes de vignettes réfèrent à un autre couple de signifiés, complémentaire aux deux précédents: un couple *défense territoriale/territoire colonisé*. Quant à chacun des deux groupes de vignettes superposées, soit la caserne actuelle *versus* le vieux fort ou la villa victorienne *versus* le vieux moulin, il présente aussi une opposition *présent/passé*. Ces interprétations symboliques du dessin correspondent bien à la réalité géographique et historique¹⁹.

Les vignettes du bas, la «CATHOLIC CHURCH» et le «COURT HOUSE», réfèrent à des constructions intérieures à

la ville. Les vignettes du haut, en relation avec celles du bas, forment donc un couple vertical, le couple *extérieur/intérieur* ou *campagne/ville*, couple qui correspond verticalement à la géographie telle qu'elle apparaît dans la perspective. Les cadres décoratifs des vignettes, soit des trompe-l'œil en forme de parchemin en haut, et des médaillons architecturaux en bas, réfèrent aussi métaphoriquement à ce couple. Wellge nous donne, par les parchemins du haut, une information «cartographique» supplémentaire. Dans les médaillons du bas, il propose des fresques architecturales urbaines²⁰. Les cadres des vignettes superposent donc au couple *campagne/ville* un couple *géographie/architecture*, qui lui-même renvoie d'ailleurs au double registre *description/mise en scène*, caractéristique des perspectives plongeantes.

Qu'en est-il du rapport entre les deux vignettes du bas? Elles montrent sans doute les deux bâtiments les plus imposants de la ville par leur taille et par leur architecture, bâtiments qui sont malencontreusement vus de dos dans la perspective. Les positions respectives des vignettes dans le dessin correspondent aux positions relatives des bâtiments dans la perspective. Mais les deux bâtiments sont très proches l'un de l'autre dans la ville et ce ne semble pas être des parties de la ville qui sont ici représentées. Par contre, ils ont en commun de traduire deux formes d'autorité morale et peuvent s'interpréter comme: *autorité religieuse/autorité civile*, et son correspondant: *justice divine/justice humaine*. La ville est ainsi présentée comme un lieu où règnent la moralité et l'ordre civil, mais selon deux modes possibles.

Mais nous pouvons nous risquer un peu plus loin dans l'énonciation de ces couples symboliques. Il existe également un rapport entre les vignettes situées en haut à gauche, la «CASERNE» et le «OLD FORT, 1812», et celle en bas à droite, le «COURT HOUSE», soit un nouveau couple: *état de guerre/état de droit*. De même, il existe un rapport entre les vignettes en haut à droite, la «RES.» et le «GRIST MILL», et celle en bas à gauche, la «CATHOLIC CHURCH», soit un autre couple: *vie spirituelle/vie matérielle*. Ces deux derniers couples sont peut-être moins évidents que les précédents, mais il en résulte un tableau d'ensemble cohérent si on les regarde conjointement aux autres.

Il est certain que d'un point de vue «pratique», les vignettes ont un but descriptif. Elles décrivent la réalité géographique du nord et du sud de la ville et présentent les deux monuments architecturaux importants de son centre. Elles sont aussi placées dans cet ordre pour un motif d'ordre cartographique;

à savoir pour correspondre à l'orientation de la perspective. Le dessin de Wellge est donc dicté par la réalité matérielle qu'il veut décrire et par un ordre graphique de présentation. De plus, elles servent sur le plan strictement formel à équilibrer visuellement le dessin et à l'encadrer. Mais le schéma que ces couples paradigmatiques forment tous ensemble se tient suffisamment pour nous autoriser à penser qu'il y a bien là un discours organisé, plus ou moins conscient, de la part de Wellge. Manifestement, la perspective elle-même met en scène, comme nous l'avons vu, le devenir de la ville: d'abord anglaise, bourgeoise et marchande, elle est en train de devenir française, ouvrière et industrielle. Comme Montréal, de même que le pays et le continent, Saint-Jean est alors dans une période de transition économique et sociale, et on peut se demander quelle nouvelle société urbaine il en résultera. Les vignettes qui encadrent la perspective, en plus de thématiser l'urbanisation sous le couple *campagne/ville*, nous présentent la ville de Saint-Jean comme un lieu de convergence de diverses «valeurs» qui laissent un espace de jeu au sens figuré, qui ménage des alternatives. Elles interrogent aussi, d'une autre manière, sans doute plus classique, la nouvelle société urbaine. Mais avant de faire une interprétation d'ensemble, voyons brièvement quelques autres aspects de la composition.

La position centrale de l'«ÉGLISE DE SAINT-JEAN» –selon la légende– lui confère un sens qui dépasse sa simple valeur descriptive au sein de la perspective même. Le fait que l'église soit alignée avec le titre du dessin «*BIRD'S EYEVUEW OF ST. JOHNS, P.Q. DOMINION OF CANADA. 1881.*» semble donc la présenter comme un symbole de toute la ville et de la société de *St. Johns/Saint-Jean*. Les deux autres églises de la ville, anglophones et protestantes, placées vers la gauche de la perspective, sont désignées plus restrictivement en légende comme l'«*ENGLISH CHURCH*» (Église St. James) et la «*METHODIST CHURCH*».

L'ensemble du dessin, quoique surtout titré en anglais, est ambivalent quant à la langue. Les rues sont parfois nommées en français et parfois en anglais, de même que les bâtiments identifiés en légende, reflétant en bonne partie les titres officiels des institutions et des places d'affaires. Nous pouvons interpréter cette ambivalence linguistique du dessin comme une autre affirmation par Wellge, et par ses commanditaires, du couple paradigmatique: *ville anglaise/ville française*. Les textes auraient-ils été traduits entièrement en anglais ou entièrement en français, nous n'aurions pas cette affirmation de la double identité culturelle de la ville.

Il faut enfin parler brièvement des deux légendes. Le contenu de cette liste paraît résulter du financement de commanditaires plus que d'un choix logique; la place du marché n'est pas identifiée par exemple. Leur ordre dans la liste ne suit pas leur position géographique, ni leur appartenance respective aux communautés culturelles linguistiques, mais en revanche repose sur la nature des établissements. Il ressort que la colonne de gauche désigne en gros les institutions de la ville et la colonne de droite ses infrastructures économiques. Nous aurions donc assez explicitement ici un autre couple *institutions/infrastructures économiques*.

c) La signification de l'ensemble

Louis Marin, dans *Utopiques: jeux d'espaces*, analyse le fonctionnement symbolique de ce genre de représentation urbaine en perspective plongeante, qui joue sur la cartographie et la mise en scène ou, comme il le dit lui-même, sur la description et le récit, et qui, parallèlement, présente un régime de signes constitué de couples d'opposés paradigmatiques. Il décrit cette forme ambivalente de représentation d'une ville réelle comme un mode du discours utopique appliqué à celle-ci. Pourquoi? Parce que, d'une part, la perspective plongeante permet autant de donner une vue descriptive globale de la ville et de sa société, à savoir un ordre de coexistence des composantes urbaines et sociales figé dans un présent intemporel, qu'elle permet de fournir une scène où peut se jouer en imagination une multiplicité de parcours et d'histoires possibles, et j'ajouterais, d'un point de vue d'architecte ou d'urbaniste, où peut se reconstruire en imagination une ville à voir et à vivre²¹. Parce que, d'autre part, le régime de couples d'opposés paradigmatiques nous présente la ville comme le lieu d'une totalité de valeurs assemblées, qui cependant laisse du jeu, une possibilité d'interprétation historique, culturelle, politique, sociale, etc. à l'in-

térieur de pôles de valeurs symboliquement données – contrairement à un ordre totalitaire où tout est ramené au même point, par exemple dans les plans centrés des villes idéales à la Renaissance. De ces deux façons, le lieu du discours utopique, lieu pluriel et ambivalent, peut s'introduire à même la représentation de l'espace de la ville réelle.

En adoptant ce système de représentation, Wellge présenterait donc la ville de Saint-Jean comme un espace de jeu «utopique» entre ses diverses composantes historiques, culturelles, économiques, géographiques, architecturales, etc., un espace duel et aux parcours multiples. Résumons ce système complexe en énumérant dans l'ordre du texte les couples qui le composent (*cf. le tableau ci-dessous*).

On pourra dire contre cette interprétation des couples paradigmatiques qu'il n'y a pas de discours préétabli de la part de Wellge, puisque «tout» apparaît et qu'une grande marge d'interprétation est possible. Rien ne nous dirait objectivement ce que Wellge voulait exprimer «philosophiquement» à propos de Saint-Jean, ou ce que ses commanditaires voulaient précisément véhiculer comme message, au-delà du fait de vanter les mérites de la ville. Mais cette marge d'interprétation est précisément ce que Marin entend par un mode du discours utopique, dont le dessin de Wellge donne l'exemple. La représentation de Wellge constitue à la fois un lieu cartographique et iconique fini, totalisant toutes ces valeurs, et un lieu indéfini où leur interprétation est variable, c'est-à-dire un lieu ambivalent entre l'idéal achevé et le projet inachevé, donc un lieu utopique. Mais ce lieu utopique n'est pas vide. Les valeurs qui s'opposent ou se complètent sont données, l'espace du discours est précisément circonscrit par l'espace du dessin, avec ses angles de vue, ses cadrages, ses repérages, ses vignettes symétriques, etc. L'utopie en question se construit, ou se reconstruit, à partir d'une culture des lieux. Et les valeurs sont inscrites aussi bien dans l'espace symbolique du territoire réel

description	« »	mise en scène	défense territoriale	« »	territoire colonisé
société anglaise	« »	société française	passé	« »	présent
anglicans	« »	catholiques	extérieur	« »	intérieur
bourg marchand	« »	ville industrielle	campagne	« »	ville
quartiers	« »	faubourgs	géographie	« »	architecture
commerce	« »	industrie	autorité religieuse	« »	autorité civile
bourgeois	« »	ouvriers	justice civile	« »	justice divine
passé	« »	avenir	état de guerre	« »	état de droit
avenir industriel	« »	avenir bourgeois	vie spirituelle	« »	vie matérielle
espace indéfini	« »	temps illimité	St. Johns	« »	Saint-Jean
construit au sud	« »	construit au nord	ville anglaise	« »	ville française
passé militaire	« »	passé seigneurial	institutions	« »	infra. économiques

que dans l'espace symbolique du dessin, dans l'homologie de ces deux espaces.

D'un autre côté, le dessin de Wellge nous présente la ville de façon plus univoque, sous les traits du progrès, de l'industrialisation, de la croissance, de l'urbanisation du territoire, etc. Le cadre d'interprétation proposé par Marin n'est alors pas suffisant pour caractériser le mode sémiotique du type de représentation auquel cette représentation spécifique appartient: soit la vue à vol d'oiseau typique de la ville américaine du XIX^e siècle. Les plans-panoramas que Marin analyse lui-même, dans *Utopiques: jeux d'espaces*, représentent des villes fortifiées du XVII^e siècle, Paris et Tolède²².

Nous pouvons alors établir plusieurs distinctions entre ce qui est montré dans les exemples de Marin et ce qui se montre ici. Dans les cas présentés par Marin, la campagne entourant la ville est bien présente, avec ses champs, ses moulins, ses masures, etc.; dans le cas de la perspective de Saint-Jean par Wellge, la ville s'étale sur une *tabula rasa* qui n'attend que la construction. Dans les cas de Paris et de Tolède, les murs circonscrivent la ville et la figure urbaine se présente comme une totalité achevée; dans le cas de Saint-Jean, la ville forme un «V» qui va s'élargissant de son origine vers son «futur». L'ouverture et la fuite diagonale des lignes maîtresses donnent une impression de dynamisme et d'inachèvement. D'ailleurs les murs qui entourent la ville sont ostensiblement montrés et font partie intégrante de la ville, dans les premiers cas; tandis que chez Wellge, les fortifications, qui en réalité bloquent la croissance de la ville vers le sud, sont dissimulées et réduites dans les vignettes à un tout petit «OLD FORT» originel, presque archéologique. Enfin, il faut ajouter que dans les perspectives de Paris que Marin analyse, la ville baigne dans une clarté cristalline, tandis que Wellge nous montre une ville fumante d'activités productrices, une ville qui transforme aussi bien qu'elle se transforme.

Ce qui trahit l'idéologie de production industrielle de l'espace urbain, typiquement américaine, dans le dessin de Wellge, c'est qu'il y fait table rase de la campagne, comme si rien n'était sacrifié par l'urbanisation, qu'il y efface partiellement l'histoire de la ville avant l'apparition de la société industrielle, qu'il y montre ostensiblement l'activité industrielle et les transports et qu'il y laisse une impression d'inachèvement et de mouvement par une composition dynamique. On sent bien que cette ville est encore informe dans ses limites et qu'elle est en quelque sorte temporairement installée dans un espace un peu abstrait, une *tabula rasa*

apparemment libre d'entrave, comme l'espace foncier est librement marchandable. Selon cette autre interprétation, la ville ne se définit pas par rapport à une campagne qui l'entoure et à un territoire historiquement antérieur, mais se définit d'en dedans, par elle-même, sur un fond neutre. On peut ajouter que le rabattement artificiel de la perspective nous fait plonger directement dans la ville et oublier son contexte.

Il faudrait bien sûr comparer d'autres vues à vol d'oiseau de cette époque pour bien caractériser le type de représentation aérienne de la ville américaine dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Mais nous en avons fait ressortir des aspects essentiels. Nous pouvons alors dire que Wellge joue, stylistiquement et sémiotiquement, au moins sur deux tableaux à la fois: sur celui d'une ville idéalisée, utopique – cela vient peut-être de la facette européenne de sa culture – et sur celui de la ville industrielle assumée pour sa croissance «illimitée» et sa transformation continuelle, pour son progrès, et cela vient sans conteste de l'appartenance de Wellge à la tradition américaine.

Mais nous avons vu précédemment qu'il joue aussi sur deux autres tableaux. D'abord celui de la description fidèle et objective de la réalité matérielle de la ville, par laquelle on peut apprendre ce qu'était architecturalement et matériellement le Saint-Jean de 1881. Rien, en effet, ne peut nous laisser penser qu'il ait imaginé un Saint-Jean qui n'existait pas, même s'il «effaçait» une campagne qui existait. Le plan de Hopkins et d'autres sources corroborent en effet l'existence de tous les bâtiments dessinés, et ceux qui existent encore sont tels que Wellge les illustre. Ensuite, cela est plus important, Wellge traduit dans son dessin la structure symbolique de la ville elle-même. Il met en scène cette structure et s'en sert partiellement au sein de son discours sur la croissance urbaine industrielle. Il semble avoir été marqué par la spatialisation symbolique des distinctions socioculturelles anglais/français, anglicans/catholiques, bourgeois/ouvriers, et par la concomitance de cette structure symbolique à la genèse morphologique de l'espace urbain. L'industrialisation et le développement des faubourgs ouvriers à Saint-Jean, c'est, au même moment, la francisation d'une ville fondée par des Anglo-Américains. Cela peut se lire dans l'espace symbolique de la ville elle-même.

*
* *

En somme, on peut interpréter le dessin de Wellge un peu comme quatre tableaux qui s'emboîtent les uns dans les

autres pour constituer un espace de représentation : décrivant cartographiquement la ville réelle, transposant théâtralement l'espace sociosymbolique propre à cette ville, faisant l'illustration d'une idéologie de la croissance urbaine industrielle et, malgré tout, interrogeant le devenir de cette ville sous le mode utopique du jeu des valeurs. L'analyse morphologique et sémiotique du dessin nous renseigne donc sur ce qu'était la ville physiquement, sur la structure symbolique de l'espace social qu'elle réalisait, sur ce en quoi elle se transformait aux yeux des gens de l'époque et sur ce qu'elle recelait de désirs utopiques pour ces gens, à même ses figures architecturales.

NOTES

1. Il est possible de se procurer une copie de ce document au Musée québécois de la céramique à Saint-Jean-sur-Richelieu.
2. J.W. Reps, *Views and Viewmakers of Urban America*, p.3 à 16.
3. Il s'agit de Bedford, Coaticook, Lennoxville, Saint-Hyacinthe, Saint-Jean, Sherbrooke, Waterloo. *Ibid.*, p. 493-500.
4. *Ibid.*, p. 213-215.
5. *Ibid.*, p. 17-23.
6. H.W. Hopkins, *Atlas of the Town and Country of St. Johns*, 1880. Hopkins a lui-même travaillé à partir du plan de cadastre officiel réalisé en 1876 par F.W. Blaiklock, lorsque le cadastre de la Ville et du Comté fut refondu. On peut faire la conjecture que Wellge devait avoir eu connaissance qu'une grande partie du cadastre québécois avait été revue et retracée dans ces années et que Hopkins avait lui-même produit à partir de ce cadastre plusieurs plans de villes, d'où sa venue au Québec en 1881.
7. Il s'agit du site du feu Collège militaire royal de Saint-Jean.
8. C'est moi qui les nomme ainsi, sauf pour le faubourg du « Griff ».
9. Dont la « St. Johns Stone Chinaware » (1873, n° 11), la « Canada Pottery » (1840, n° 12), et la « St. Johns Porcelains Work » (1878, n° 14).
10. Dont la « Round House » (n° 19) et la « Freight Shed » (n° 20), pour le *Grand Trunk*, ainsi que la « Queen Street Pottery » (1880, n° 13).
11. La « St. Johns Boot and Shoe Factory » (vers 1870-1880, n° 15).
12. On peut voir dans la perspective de Wellge, et dans la réalité d'aujourd'hui, que l'arrière de l'église Saint-Jean-l'Évangéliste est en fait l'ancienne façade dont on a muré les portes et abattu les clochers.
13. Qu'on pense à Cornelius Krieghoff, Horatio Walker ou Napoléon Bourassa au Canada.
14. Plusieurs autres perspectives de Wellge montrent ces échiquiers urbains.
15. Le plan de Hopkins ne montre pas non plus ces fortifications en levées de terre, dont il reste encore plusieurs vestiges aujourd'hui.
16. La ville a porté ce nom de 1790 à 1848.
17. Un plan représentant la répartition des propriétés anglophones et francophones selon le cadastre en 1859 montre une « frontière » en diagonale équivalente à celle que nous venons de tracer schématiquement.
18. Notons que le Baron David-Alexander Grant de Longueuil a fondé la ville de Dorchester.
19. Sauf que Wellge néglige d'une part de figurer l'origine française du Fort Saint-Jean de 1666 et, d'autre part, d'illustrer la présence de maisons d'habitants localisées tout le long de la rivière, comme si le passé de Saint-Jean était essentiellement anglais, ce qui n'est qu'une demi-vérité.
20. Wellge a usé du même procédé dans plusieurs autres perspectives qu'il a faites.
21. L. Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, 1973, p. 257-290.
22. Il s'agit dans le cas de Paris du plan de Mérian de 1615, très connu des architectes et urbanistes, et du plan de Gomboust de 1647, et dans le cas de Tolède d'un panorama fait par Le Greco en 1609.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALPERS, S. [1990] : *The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press.
- BEAUREGARD, L. [1965] : « Le peuplement du Richelieu », *Revue de géographie de Montréal*, 43-74 ;
- [1954] : « Saint-Jean, capitale du Richelieu », *Technique*, janv., 35-48.
- BROSSEAU, J.D. [1937] : *Saint-Jean-De-Québec, origine et développement*, Saint-Jean, Éd. du Richelieu, 313 p.
- CADIEUX, P.-B. et R. FORTIN [1977] : *Les Constructions militaires du Haut Richelieu*, Saint-Jean-sur-Richelieu, Éd. Mille-Roches.
- CARON, Abbé I. [1933] : « Historique de la Voirie de la Province de Québec », *Bulletin des Recherches Historiques*, vol. 39, mars, 198-214.
- CASTONGUAY, J. [1975] : *Les Défis du Fort Saint-Jean*, Saint-Jean, Éd. du Richelieu.
- CINQ-MARS, F. [1986] : *L'Avènement du premier chemin de fer au Canada ; Saint-Jean - Laprairie 1836*, Saint-Jean-sur-Richelieu, Éd. Mille-Roches.
- CIRCA [1981] : *La Vallée du Richelieu. Introduction à l'histoire et au patrimoine*, Québec, Ministère des Affaires culturelles.
- FORTIN, L. [1976] : *Le Maire Nelson Mott et l'histoire de Saint-Jean*, Saint-Jean-sur-Richelieu, Éd. Mille Roches ;
- [1996] : *Les Municipalités du Haut-Richelieu des origines à nos jours*, Saint-Jean-sur-Richelieu, Lionel Fortin éd.
- FORTIN, R. [1982] : *Poterie et Vaisselle, Saint-Jean et Iberville*, Saint-Jean-sur-Richelieu, Éd. Mille Roches.
- HISS, A. [1975] : « St. Jean, Quebec, 1871 : A Socio-Economic Profile », dans *Master of Art in History*, Montréal, Concordia University.
- LANCOT, G. [1947] : *Bref Historique de Saint-Jean-sur-Richelieu*, Montréal, Ducharme Ltée.
- LORD, K. [1984] : « Nineteenth Century Corporate Welfare : Municipal Aid and Industrial Development in Saint-Jean, Quebec, 1948-1914 », *Revue d'histoire urbaine*, vol. VIII, n° 2, octobre ;
- [1981] : « Municipal Aid and Industrial Development : Saint-Jean, Quebec, 1848-1914 », dans *Master of Arts at Concordia University*, Montréal, Concordia University.
- MARIN, L. [1973] : *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Éd. de Minuit.
- PRUD'HOMME, G. [1994] : *Singer (histoire industrielle)*, Saint-Jean-sur-Richelieu, Éd. Archimède inc.
- REPS, W.J. [1984] : *Views and Viewmakers of Urban America*, Columbia, University of Missouri Press.
- SÉVIGNY, P.A. [1983] : *Commerce et navigation sur le Canal Chambly : aperçu historique*, Ottawa, Parcs Canada, 90 p.
- SMITH, C.D. [1984 (1971)] : *La Seigneurie de Longueuil* (trad. É. Doucet), Longueuil, Société d'histoire de Longueuil.
- SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DE LONGUEUIL [1974] : « La Saga de la famille Tour-et-Taxis », dans *Cahiers n° 23*, Longueuil, Cahiers de la Société d'histoire de Longueuil.
- ## SOURCES CARTOGRAPHIQUES ET ICONOGRAPHIQUES
- BLAIKLOCK, F.W. [1876] : *Plan officiel de la Ville de Saint-Jean, Comté de Saint-Jean ; feuillets 1 et 2* (échelle 1 po=100 pi, mesures françaises), Québec, Département des terres de la Couronne.
- CANADIAN PACIFIC AIR LINES [1931] : *Vue aérienne oblique de la ville en 1931*, Canadian Pacific Air Lines.
- GRAY, O.W. [1864] : « Town of Iberville » & « Town of St. Johns », dans *Map of the counties of Shefford, Iberville, Brome Missisquoi, Rouville*, Ottawa, Archives nationales du Canada.
- HOPKINS, H.W. [1880] : « Town of St. Johns », dans *Atlas of the Town and Country of St. Johns* (index Plate and Plates A, B, C, D, E, F, G, H ; échelle 100p. au po., Ottawa, Archives nationales du Canada.
- HUNTER, J. [1779] : *A South-West View of St-John's Showing the Disposition of the Lower Barracks and Suburb's*, Ottawa, Archives nationales du Canada.
- NIGHTINGALE, J. [1841] : *Sketch of the Position of St. John's, Showing in Yellow the Proposed Works. To Accompany Lt. Col. Oldfield's Letter to the Insp.-General of Fortifications, n° 132*, Ottawa, Archives nationales du Canada.
- WELLGE, M. [1881] : *Bird's Eyevue of St. Johns, P.Q. Dominion of Canada. 1881*, Saint-Jean, Musée régional du Haut-Richelieu.

LE MÊME ET L'AUTRE

Un nouveau paradigme critique de l'analyse littéraire¹

JACQUES CARDINAL

Il n'y a qu'à parcourir les titres publiés en Amérique au cours des dix ou quinze dernières années pour se rendre compte de l'importance qu'a prise la question identitaire en littérature. Ce changement de paradigme a pu s'imposer notamment depuis qu'un certain anti-hégélianisme issu de la pensée française contemporaine a été reconnu comme nouveau discours de légitimité sur l'Histoire². La dialectique du même et de l'autre, arraisonnée à cette métaphysique de l'identité qui s'est instituée depuis Parménide et Platon, serait en effet venue s'échouer sur une autre expérience du sujet, de l'Histoire et du monde, irréductible à une quelconque identité. Au contraire, cette autre expérience du sujet serait plutôt celle d'une négativité et d'une altérité insurmontables. Cette critique ou déconstruction de l'*Aufhebung* hégélienne, on a pu, tour à tour ou en même temps, la faire au nom du perspectivisme (Nietzsche), d'une économie de la perte (Bataille), du désœuvrement (Blanchot) ou encore de la différence (Derrida). De même, les archéologies épistémiques de Foucault et les schizo-analyses de Deleuze-Guattari ont retraversé les savoirs depuis cette nouvelle proposition fondatrice où l'autre ne peut être ramené au même mais doit être expérimenté comme altérité. Cette critique s'est aussi appuyée, on le sait, sur le discours anthropologique pour faire le procès de l'ethnocentrisme occidental et promouvoir la reconnaissance des différences ethniques et culturelles. Avec tout cela, le procès de la métaphysique occidentale s'est avéré au fondement de la nouvelle critique du discours littéraire qui est aussi, par le fait même, une nouvelle histoire littéraire. Dans le contexte de l'Université (de l'enseignement de la littérature), ce nouveau paradigme a contribué au redéploiement institutionnel des études littéraires, surtout en Amérique. Celles-ci ont vu leur objet se transformer à mesure que le discours postmoderne et les «Études culturelles» se sont imposés à l'Université comme nouveau discours de la différence. Bien entendu, cela a aussi

remis en question les valeurs traditionnelles transmises par l'idée même de littérature et provoqué, on l'a vu, une crise de l'enseignement des lettres ayant notamment pour enjeu le canon littéraire ou le bien-fondé de l'étude des «Classiques»³. Le poids idéologique du discours multiculturaliste a également joué un rôle important dans cette reconfiguration du discours littéraire.

De cette reconfiguration a émergé ce que l'on pourrait appeler un nouveau mot d'ordre que l'on peut ressaisir dans cette formulation: «reconnaître l'autre en tant qu'autre». Oui, certainement, peut-on dire d'emblée. On peut toutefois *nuancer* cette proposition selon laquelle l'autre serait de l'ordre d'une altérité radicale, laquelle apparaît comme l'un des fondements d'un certain discours critique de la littérature, de nos jours. On peut en effet nuancer cette proposition en disant que, s'il est vrai qu'il y a de l'autre dans l'autre, il y a aussi du même. Et que ce même, ce semblable, n'est pas nécessairement à comprendre comme un avatar de la métaphysique de l'identité, mais comme l'avènement, plutôt, d'un certain seuil de l'humanité qu'on ne peut non plus simplement confondre avec le procès de l'humanisme⁴. Un autre sujet est donc ici en jeu qui n'est pas celui de la philosophie (ou de son projet idéal), mais bien celui du désir. Un autre sujet qui permet peut-être de repenser l'incidence de ce paradigme du même et de l'autre.

Où l'autre serait aussi du même

Prenons d'abord le cas du racisme, lequel est sans doute le plus évident quant à la question de l'altérité. Dans son livre, *Écrits sur le racisme*, le psychanalyste Daniel Sibony avance une idée qui relativise notre manière habituelle de juger de la chose raciste⁵. Là où nous affirmons avec une tranquille certitude que le raciste c'est celui qui ne tolère pas la différence, celui-ci soutient que

[...] le racisme pointe non pas l'intolérance à ce qui est différent mais la peur ou l'horreur de ce que cette différence cache de semblable, et de ce que ce semblable caché vous précipite dans la différence absolue, celle d'un trou dans le réel. (p.38)

La peur de l'autre ce serait donc moins la peur de ce qui, en lui, est différent, que de ce qui est semblable ou de ce qui relève du même⁶. La peur de l'autre ce serait, paradoxe, la peur du même (en l'autre). C'est pourquoi le discours raciste est discours de l'affirmation des différences – il en fait l'inventaire maniaque – là où chez l'autre le semblable l'angoisse. Il dresse le mur des différences pour s'assurer que le même en cet autre ne puisse le toucher. Il tient à sa différence dans la mesure où l'autre lui révèle qu'il ne coïncide pas avec lui-même, étant à la fois, et pour lui-même, familier et étranger. L'apparition de l'autre est aussi l'expérience par où le sujet expérimente la division qui le détermine, d'entrée de jeu. Ce que soutient Sibony, c'est que la rencontre de l'étranger est, pour le sujet, rencontre aussi avec l'étrangeté (ou le vide) sur laquelle il se fonde. C'est ce vertige qui s'impose au sujet dans sa rencontre avec l'étranger en ce qu'il pressent une altérité plus radicale encore, un Tout Autre dont aucun sujet n'est le maître. Manque absolu que rien ne peut combler là où le Nom s'avère ce voile jeté sur cette abyssale origine. Or si cet abîme (ou ce manque) est mal symbolisé (mal nommé), surgit alors l'angoisse dont l'étranger devient la figure. Le racisme consiste ainsi à vouloir maîtriser, dominer, sinon exterminer le manque-à-être qui fonde le sujet, l'altérité sur laquelle il se fonde. Il hait cet autre qui lui rappelle sa propre division ou sa propre altérité.

Cette argumentation, qui s'appuie sur une compréhension du sujet en tant qu'il est sujet du désir, ne pense donc pas le registre de l'identitaire, du semblable et du même comme étant une limitation indépassable pour le sujet, mais comme une condition de possibilité de la rencontre avec l'autre. Par-delà les différences ethniques et culturelles, de l'Humain apparaît et rend possible quelque chose comme une politique des droits de la personne, par exemple. À cet égard, le témoignage du gardien de prison de Nelson Mandela, James Gregory, a valeur de symbole. Celui-ci racontait un jour à la télévision (à l'émission *Bouillon de culture*, en avril 1996) sa première rencontre avec le célèbre prisonnier alors que, contre toute attente, c'est-à-dire malgré tous ses préjugés, il le salua dans sa langue, lui témoignant, par le fait même, de ce respect élémentaire ou premier qui fait que, en présence de l'autre ou de son ennemi supposé,

l'humanité du visage commande une autre attitude. L'humble gardien de prison raconta ensuite son long cheminement contre les préjugés et la naissance de leur amitié. L'autre ici, c'est donc encore du même comme condition de possibilité du respect ou de la reconnaissance d'une altérité mutuelle.

Dans son texte sur Mandela, Derrida a bien montré que c'est aussi au nom d'une même idée de la justice et de la loi que celui-ci a pu réclamer la liberté pour son peuple contre le régime de l'*Apartheid*⁷. Cette loi, cette justice qui l'inspire, est celle que l'on retrouve avec plus ou moins de vérité dans nos démocraties. C'est donc au nom de la loi et de la justice des maîtres qu'il a lutté contre les maîtres de l'*Apartheid*. Il y aurait donc là aussi, et en dépit des différences ethniques et culturelles, une certaine loi de la loi sur laquelle viendrait se fonder la reconnaissance du sujet :

La première raison tient donc à la structure de la loi, du principe ou du modèle considérés. Quel que soit le lieu historique de sa formation ou de sa formulation, de sa révélation ou de sa présentation, une telle structure tend à l'universalité. [...] Cette réflexion donne à voir une loi qu'en vérité elle fait plus que réfléchir puisque cette loi, dans son phénomène, était invisible : devenue invisible ou encore invisible. Et pourtant l'invisible au visible, cette réflexion ne procède pas du visible, elle passe par l'entendement. Plus précisément, elle donne à entendre ce qui passe l'entendement et ne s'accorde qu'à la raison. C'était une première raison, la raison même. (p. 460-461)

Cet appel à l'universalité de la loi et de la raison de la part de celui qui s'est fait connaître comme le grand déconstructeur de la métaphysique occidentale ne surprendra sans doute que ceux pour qui ce procès vise la destruction de la raison. Vaste rumeur philosophique s'il en est qui a confondu métaphysique de la raison et raison et qui a fait en sorte que des mots comme « universalité » et « raison » sont devenus suspects, sinon tabous, et ont alimenté ce que l'on pourrait appeler une vaste « idéologie de la différence », laquelle ne tolère plus, justement, qu'une différence sans points de repères. « Universalité », « loi », « raison » sont ici au contraire les noms ultimes d'une autre fondation politique qui fait en sorte que le sujet est à la fois sujet de la finitude et sujet de l'altérité. Et ce n'est pas là de la métaphysique du même au sens où cela serait la négation de la singularité du sujet. L'universalité dans ce cas n'est pas non plus celle prônée par les philosophies de l'Histoire hégéliano-marxistes, dont on sait qu'elles ont conduit à la terreur et à la dictature d'État.

Il s'agit donc de redonner à ces noms un autre ancrage symbolique qui ne les « démonise » pas d'entrée de jeu sous l'étiquette de « métaphysique » ou « métaphysique de l'identité ». C'est dire en cela que le sujet de la raison est aussi le lieu d'une division entre ce qu'il dit et ce qu'il pense pouvoir dire de ce qu'il dit. Cette division est cruciale car elle implique que le sujet n'est pas seulement celui d'une aliénation à une forme quelconque de discours, mais aussi celui de la réflexion et de la lucidité. La lucidité correspond à cette posture à la fois interne et externe occupée par le sujet sans quoi il ne serait que le ventriloque du discours. C'est pourquoi d'ailleurs une déconstruction de la métaphysique est possible. Cette lucidité ou cette raison est donc déjà le jeu de la différence dans le même. Et bien que la lucidité ne soit pas de l'ordre de la transparence ni de la maîtrise absolue comme on a pu en rêver, elle révèle qu'il y a déjà un savoir à assumer du non-savoir ou quelque point de cécité. La division du sujet est inhérente au fait de parler, le sujet étant structuré précisément dans la langue (tout le travail de la psychanalyse est là pour le montrer). On voit par là que le sujet de la finitude ou de la différence n'est pas incompatible avec le sujet du savoir, du désintéressement et de l'ouverture à l'autre. Ce que l'on a pu constater au cours des dernières années, c'est le mode sur lequel la « raison » a pu devenir un mot plus ou moins tabou; comme si la rationalité ne pouvait être que métaphysicienne, alors qu'en fait, il suffit de l'entendre comme une posture du sujet en continuelle élaboration, laquelle fonde et rend possible une pensée du même et de l'autre⁸. Au lieu de cela, on a souvent interprété l'opposition entre même et autre en prenant parti pour la seconde comme s'il suffisait de s'identifier à la « part maudite » (Bataille) de cette métaphysique pour en sortir. Mais pour échapper à cette opposition, il faut peut-être penser le sujet comme étant à la fois même et autre, sans quoi ne tombe-t-on pas trop facilement dans un nouveau moralisme de la différence?

On a l'habitude de considérer le sujet de la métaphysique comme s'il était fondé sur une vérité indubitable. Le postulat de l'identité de la pensée et de l'être a pu en effet soutenir ce discours et, de Parménide à Platon, s'imposer comme vérité du discours philosophique; mais on ne peut limiter à cela la lecture du platonisme puisqu'on retrouve aussi dans ce discours une altérité toujours déjà constitutive de cette vision du monde. C'est bien d'ailleurs ce qu'expose Socrate dans le *Phèdre* alors que spéculant sur les « voyages » de l'âme dans le monde des Idées, il affirme un lieu inconnaissable, Tout Autre, que le sujet peut seulement anticiper par une image,

une allégorie, en l'occurrence, celle de l'Attelage ailé⁹. On pourrait en dire autant de la place du démiurge dans le *Timée*. C'est dire que la métaphysique ne s'est pas simplement constituée à promouvoir le même, celui qui se dit par le *logos*, mais qu'elle est aussi venue buter sur une altérité immaîtrisable par le discours. C'est justement là, sur ce manque à être, que se développera la théologie négative d'un Plotin, par exemple. La métaphysique a pu ainsi, et déjà dans sa tradition, élaborer une spéculation sur le Tout Autre. Il en va de même pour Aristote qui, malgré ses spéculations métaphysiques sur l'être, n'en pense pas moins une rationalité inhérente au sujet de la finitude, celle du monde sublunaire. C'est ici, pour le sujet, l'occasion d'un art de la prudence (*phronésis*), de la délibération (*proairésis*) et de la ruse (*mêtis*) devant un monde à la fois imprévisible et ouvert sur une multiplicité d'expériences¹⁰.

De même, on a dit souvent que la philosophie cartésienne aurait accouché d'un sujet unifié. Cela est vrai d'une certaine manière; mais une autre lecture de Descartes est tout aussi légitime en laquelle on peut reconnaître un sujet divisé, traversé par la question d'un Autre (Dieu) qui lui est rempart contre le doute et la folie¹¹. C'est en effet ultimement sous le regard de Dieu que ce sujet s'unifie et atteint quelque certitude. Mais pour y arriver il lui faut d'abord mettre en scène un théâtre baroque sur lequel se joue le destin du sujet de la certitude en passant par l'illusion (le malin génie et le dieu trompeur). En cela, le *cogito* n'est pas moins divisé que le sujet freudien; simplement, il symbolise cette coupure autrement et de telle sorte qu'il est à la fois sujet de la certitude et sujet du manque. On se réclame aussi très souvent de Nietzsche contre la métaphysique en affirmant avec lui qu'il n'y aurait pas de faits, mais que des interprétations. Sur cette base, on a élaboré une pensée perspectiviste ou un fictionnalisme généralisé comme premier principe de l'expérience du monde. C'est là aussi faire peu de cas de la nouvelle donne fondatrice de cette pensée qui, par la voix prophétisante d'un Zarathoustra, nous annonce la nouvelle alliance du sujet avec le monde. Dans cette nouvelle alliance, un nouveau sujet à la fois aristocrate et artiste assume, depuis sa seule probité, la place du maître qui impose les bonnes valeurs. La probité s'avère donc ici l'ultime fondement de ce sujet de l'interprétation¹². Le Nietzsche de la « Grande Politique » est celui qui veut refaire l'alliance avec le monde pour ne pas, disons, mourir d'une *overdose* d'interprétations. De ce Nietzsche-là on parle beaucoup moins, alors que détruisant les vieilles idoles, il édifie une autre souveraineté et un autre

sujet où l'interprétation est arrimée au sens que commande, ponctuellement, la volonté de puissance¹³. Tous ces discours philosophiques sont ici convoqués pour rappeler simplement que si une tradition du même ou d'un *logos* triomphant de l'altérité a bel et bien été une réalité – dans la mesure où cette tradition de lecture a pu s'imposer –, elle est aussi en partie fausse si on s'entend pour la relire depuis ses apories, ce que le discours de la déconstruction a justement remis à l'ordre du jour¹⁴.

Si le discours philosophique a déjà pensé jusqu'à un certain point la division qui fonde le sujet, il revient toutefois à la psychanalyse de l'avoir élaborée depuis une logique qui trouve dans le désir son point d'ancrage. Pour le sujet du désir, l'identité ne relève pas en effet d'une ontologie de la substance, mais d'une logique de l'identification et de la nomination. Le nom propre est en effet une manière de saisir le sujet selon les deux temps constitutifs de cette opposition du même et de l'autre, puisque le nom est à la fois gardien d'une inscription légale qui fait que le sujet traverse le temps et assume son histoire (donc, il est du même), et une question qui amène le sujet, en tant que sujet du désir, à changer, à s'altérer. C'est pourquoi le sujet de la littérature peut mettre en scène tout autant un processus de dissémination du nom et de l'identité qu'un processus de symbolisation par où un «je» parvient, malgré tout, à se nommer ou à se situer, disons, à l'égard du manque et de l'innommable¹⁵. L'identité, tout comme le nom, est une «fiction légale» permettant non seulement au sujet de conjurer un réel impossible, mais de se reconnaître depuis cette structure qui le désigne à la fois même ET autre. Le nom, l'identité déposée dans le nom, est à la fois lisible et à déchiffrer, symbolique et imaginaire. C'est ce montage du nom et de la loi qui fait en sorte que le sujet est structuré dans la fiction, c'est-à-dire toujours déjà dans une image et une altérité¹⁶. Son nom lui vient en effet de l'autre en même temps qu'il est appelé à l'assumer autant que faire se peut. C'est ce que rejoue d'ailleurs la littérature et toute œuvre de fiction. «Fiction légale» est donc le syntagme paradoxal sur lequel se fonde l'identité du sujet en tant qu'elle noue ensemble la loi et l'imaginaire. Ce qui peut d'abord ainsi s'entendre comme un oxymore n'est, en définitive, que l'expression de cette logique où le sujet n'advient que par l'altérité, c'est-à-dire par la nomination. L'identité n'est donc pas à comprendre comme étant le lieu de toutes les identifications imaginaires possibles, ni celui d'un même inaltérable; ce sont là deux moralismes du sujet, l'un de la différence, l'autre d'une certaine philosophie de

l'identité. La théorie de la nomination permet d'échapper à cet écueil et de poser le procès identitaire comme un travail de symbolisation et d'assomption à même l'imaginaire.

Derrida a montré qu'il n'y avait pas de «propre» dans le nom; cette déconstruction, il a pu la faire en arguant de la logique d'une origine inassignable et de l'économie du signe dans le système de la langue¹⁷. De là cependant une *doxa* a pu se constituer pour déclarer que s'il n'y a pas de nom propre, il ne peut y avoir de sujet ou d'identité. Dans l'absolu, il n'y a certes pas de nom propre qui coïncide avec l'origine et l'unicité. Mais cet absolu n'existe pas (ni au présent, ni au passé, ni au futur), sauf selon un certain idéal de la langue et de la philosophie. Au contraire, on pourrait dire contre cette *doxa* que le sujet surmonte la béance originaire ou l'impossible avènement de cet absolu par son nom qui l'ancre dans le désir, lequel est désir du sens et de l'autre. Le nom sert ainsi de repère au sujet dans une histoire, le discernant pour mieux le rendre désirable au regard de l'autre. Le sujet n'advient donc que par l'assomption, selon l'événement et le contexte, de son nom et de sa signature. C'est pourquoi il y a du sujet et du nom en dépit du fait que le discours sur le «propre» relève de la métaphysique.

«Reconnaître l'autre en tant qu'autre» est donc une démarche juste et nécessaire. Mais il reste peut-être à reconnaître un travail singulier de symbolisation à l'œuvre dans la littérature qui concerne le jeu du même et de l'autre. Dans cette affaire, il ne s'agit pas de contester qu'il y a de l'autre, mais de remettre en question la domination d'un certain discours philosophique sur la littérature. On pense surtout à cette vision du discours postmoderne d'une modernité entièrement dominée par la philosophie cartésienne de la conscience et le projet rationaliste des *Lumières*. Ce serait là reconnaître que, ce que nous pensons sous la formule sujet-de-la-littérature, c'est le sujet-du-désir (et sa logique) et non pas le sujet de la philosophie et sa façon particulière de se fonder. Déplacer ce paradigme du côté de cet autre sujet a donc des conséquences sur ce qu'on appelle «l'éthique de la lecture». Une telle éthique ne présuppose ni le bien ni le mal de l'identité, mais le jeu d'une reconnaissance qui passe par le même et l'autre sans les opposer. Manichéisme du bien et du mal qui domine trop souvent les esprits.

Effets pervers (une autre forme de relativisme)

Force est de constater enfin que le mot d'ordre de la reconnaissance de l'autre en tant qu'autre a eu, malgré toute sa légitimité, des effets que l'on peut dire pervers. L'un de

ces effets pervers tient au fait que le sujet de la lecture devrait, d'entrée de jeu, se soumettre ou se cantonner dans sa propre différence qu'il considère indépassable. Toute médiation vers l'autre semble ainsi frappée d'un interdit au nom d'une morale anti-ethnocentrique. L'autre que l'on veut respecter en tant qu'autre doit le rester, là où toute prétention à le lire est tout autant vaine que violente. Cela a pour effet non seulement de poser le sujet comme étant absolument souverain quant à l'énonciation de sa différence, mais de ramener aussi cette différence à une posture d'autorité et d'autorisation. N'est-ce pas là d'ailleurs, d'une certaine manière, de l'essentialisme ou de l'ontologie (sinon du solipsisme), ce que justement combattent la déconstruction ou la pensée de la différence? Cette posture d'autorité relève d'une logique du don et n'est pas en cela un travail que le sujet accomplit sur lui-même, par l'étude et la lecture, pour s'altérer justement et se nommer autrement.

Cette position peut paraître extrême mais on la rencontre tout de même assez souvent et de manière plus ou moins véhémence ou assumée; on la reconnaît encore lorsqu'elle ne s'avoue pas complètement ou qu'elle se cache derrière le masque silencieux de la certitude et de la condescendance. Il y a là, fondée idéologiquement, une résistance non seulement à la littérature, mais à l'expérience de l'autre et de la lettre dans la mesure où elle appelle depuis toujours le sujet du côté de l'interprétation et de l'analyse. Quiconque a enseigné ne serait-ce qu'une seule fois dans sa vie sait qu'il doit répondre, explicitement ou non, à cette question touchant la légitimité de toute interprétation du texte ou du monde, luttant contre un sujet qui peut facilement se murer dans l'incrédulité dès lors qu'il rejette toute parole comme étant «subjective», relativisant ainsi toute pensée. On ne risque pas grand-chose ainsi, mais le sujet éprouve peut-être là un étrange plaisir à mettre la parole de l'autre en échec puisqu'il lui suffit de dire qu'il ne comprend pas pour se donner l'illusion d'une réfutation ou d'une totale souveraineté sur sa propre pensée.

Cette posture d'autorité a évidemment pour effet de neutraliser la parole et de rendre difficile, sinon impossible, toute argumentation puisque l'on considère d'emblée que le langage (la raison) ne peut servir de médiation ni jeter des ponts entre des mondes irrémédiablement séparés. C'est donc ici ce que nous nommons l'étude et l'enseignement qui sont en jeu dans la revendication de cette posture qui censure la capacité qu'a le sujet de se poser en Tiers, ne serait-ce que ponctuellement. Sans cette possibilité, qui est celle pour le

sujet de la lucidité et qu'on ne peut tout simplement pas ici confondre avec la métaphysique de la vérité et/ou de la raison, c'est l'institution même de l'Université (ou de l'enseignement) qui est menacée. On devine aisément combien il peut être facile de se glisser dans cette posture autosuffisante, de régresser à ce moi-fort (pourtant si fragile), à ce narcissisme tout-puissant (mais secrètement friable), lequel est justement le contraire de l'étude comme désir de l'autre.

Cette posture d'autorité-autorisation où le sujet a seul le droit de nommer sa différence conduit, dans cet espace public qu'est la salle de classe, à au moins une triple attitude:

1. soit à un silence respectueux de cette différence (silence ambigu il va sans dire puisque la peur peut ici dominer la relation à l'autre);
2. soit à un acquiescement où le sujet ne peut que répéter ce que l'autre dit sur lui-même;
3. soit, enfin, à un tribunal inquisitoire où chacun peut se faire le policier du respect de sa différence.

Sur cette pente, un véritable discours de la victime a pu se constituer et il serait bon un jour de réfléchir sur le capital symbolique que procure cette posture¹⁸. Pas étonnant, dans ces conditions, que ce légitime discours du respect des différences ait pu évoluer, institutionnellement, vers une certaine «ghettoisation» où le même rencontre le même. Il arrive aussi qu'un professeur, soucieux du respect des différences, fasse parler chacun de ses étudiants en raison de son lieu d'origine (sociale, culturelle, ethnique). Mais, ce faisant, l'autre n'est-il pas enfermé dans sa différence? Ne lui interdit-on pas ainsi son désir de l'autre, celui qu'il pourrait enfin risquer en le disant? Certes, on ne peut accuser de racisme ce bel esprit libéral, et sans doute n'est-il pas raciste. Mais on voit par là comment le discours du respect de la différence peut aboutir à quelque chose d'ambigu et donner le vertige.

À poser ainsi le problème de la reconnaissance de l'autre, le sujet se piège dans une sorte d'aporie puisque, ayant stipulé que le sujet ne pouvait s'altérer suffisamment pour rejoindre l'autre, le sujet s'avère enfermé dans sa différence. Par quelque bout qu'on le prenne, on produit là exactement ce que l'on voulait éviter; en l'occurrence, un discours qui exacerbe les différences faute d'analyser ce qui lie les différents sujets ensemble. C'est pourquoi ce discours que l'on dirait de gauche a aussi, comme celui de droite, quelque chose de policier. La nouvelle terreur dans les lettres serait de ne pas être autorisé à en parler faute d'en être.

Mais pendant que le sujet plaide l'infranchissable différence, on constate que ce jugement fonctionne comme un consensus; il s'est avéré en effet le mot d'ordre de cette communauté qui ne se réunit que pour se dire qu'elle ne peut se comprendre. Cette posture d'autorité, il faut donc qu'elle soit reconnue, ce qui suppose déjà une forme d'institution de la parole. Il a ainsi fallu que cette proposition fasse la loi et qu'elle soit communicable dans l'espace public, pour exister. Elle s'est donc en quelque sorte universalisée, ne serait-ce que ponctuellement. Ainsi, même le discours de la différence vient se fonder sur un consensus, aussi fragile ou précaire soit-il, depuis lequel le lien social a lieu. La table autour de laquelle prennent place tous ces sujets les réunit encore malgré leur différence. C'est ce qui reste, malgré tout, lorsque l'éclatement ou le pluriel s'annonce comme vérité du lien social. C'est dire que la question demeure entière de savoir comment il est possible de penser l'autre sans se neutraliser ni se terroriser soi-même parce que le langage serait supposément le lieu d'une violence symbolique inévitable.

Nous sommes donc là, historiquement, devant une nouvelle forme de relativisme, et de ce problème, bien sûr, on n'a jamais cessé de débattre puisque la philosophie s'est fondée, dès son commencement, en tentant d'y apporter une réponse. La question pour nous aujourd'hui de la possibilité de la parole, à l'Université ou ailleurs, serait peut-être celle de construire une pensée à la fois non métaphysicienne et non relativiste. Car, il faut bien le dire, la déconstruction de la métaphysique du même (ou de l'identitaire) a dérapé dans un relativisme où on ne tolère plus que l'affirmation de la différence, alors qu'une pensée de la citoyenneté et de l'espace communautaire serait à même d'inclure ce corporatisme social, ethnique et culturel comme un moment de sa fondation politique. Une communauté de citoyens dans laquelle pourrait s'articuler les deux temps du sujet: finitude et désintéressement¹⁹.

Un autre de ces effets pervers concerne plus particulièrement la tradition de l'enseignement des lettres, et a trait à l'idéologisation du texte. Dans cette posture, le sujet de la lecture qui s'identifie, disons, à son corps corporatiste, social, culturel ou politique juge le texte depuis un discours d'émancipation. Ce geste, en soi, est légitime, et là n'est pas la question. L'effet pervers réside ici en ce que cette fois, c'est la singularité et l'irréductibilité de l'expérience littéraire qui disparaissent. Le texte n'étant jamais qu'une différence reconnue ou méconnue (violente), tout ce qui relève de la forme,

de l'écriture, du style, ou du rythme apparaît secondaire, aléatoire ou le résultat d'une contingence historique. On semble devenu plus ou moins ignorant de l'analyse littéraire telle qu'a pu la pratiquer, par exemple, un Roland Barthes, laquelle est loin d'exclure la dimension politique qui traverse les œuvres. L'idéologisation du texte relève plutôt d'un jugement qui concerne d'entrée de jeu le bien et le mal de la représentation littéraire, au nom d'une vision normative du sujet et de la société. En un sens, on pourrait dire que cette critique ne s'intéresse qu'à une certaine idée de l'émancipation, mais que du sujet en tant qu'il désire, elle n'en veut rien savoir. Ce que désire ce lecteur, c'est, pour le dire comme Barthes, le texte de plaisir (celui qui contente) et non le texte de (la) jouissance (celui qui déconcerte l'attente du lecteur)²⁰.

Des effets démagogiques résultant de cette affirmation du pluriel comme vérité de l'espace public (et de l'Université) apparaissent aussi lorsque le sujet, au nom de ce pluriel, et pour se montrer parfaitement libéral, déclare par exemple à la suite d'une conférence de quelque collègue «qu'en effet toutes ces hypothèses sont intéressantes». Tout se passe comme si l'intellectuel pouvait faire de son indécision (de sa bêtise ou de sa lâcheté, diraient certains) une vertu et un signe de sa libéralité. C'est un peu comme enseigner Freud et Jung en même temps sans soulever ce qu'il y a d'irréconciliable dans leurs théories. Cette position du sujet on la rencontre souvent, et il n'est pas rare d'entendre à la suite d'une conférence tout particulièrement rigoureuse et analytique, ce bel esprit poser une question qui se formule immanquablement à peu près ainsi: «oui, c'est très intéressant, mais n'y aurait-il pas une façon d'*ouvrir* votre analyse à une problématique plus vaste». Ce genre de question, on le voit, repose entièrement sur un sous-entendu; en l'occurrence, «cela manque d'ouverture, donc c'est fermé», et le pas est vite franchi où l'on pense qu'il s'agit là, sinon d'un discours totalitaire ou dogmatique, du moins d'un discours qui relève d'une ontologie régionale, d'un savoir spécialisé trop loin déjà de ce centre imaginaire et soi-disant libéral où dorment les consensus. (Il y aurait beaucoup à dire sur les effets rhétoriques de cet appel à l'ouverture qui est ici comme le contraire du jugement et fait jouer les savoirs trop spécialisés comme des savoirs totalitaires.) L'usage de cette proposition montre bien que cette apologie du pluriel peut tourner à la mise en échec de la pensée. Bref, l'ignorance crasse et la mauvaise foi peuvent porter le masque des bons sentiments. C'est peut-être cela qui est nouveau dans la situation historique où nous nous trouvons.

Disons, en terminant, que si l'Université a perdu, en partie, le discours de légitimité qui la fondait et qu'elle incarne désormais l'espèce de guerre civile des idées qui caractérise notre lien social, on remarque cependant que l'institution n'est peut-être pas moins consensuelle qu'autrefois; «le respect de l'autre en tant qu'autre» par exemple continue d'unir les sujets, et ce malgré les vertiges que provoque un tel énoncé. On a beau dire que l'Université s'effondre, on n'en continue pas moins à «colloquer» autour du même paradigme, lequel n'est sans doute pas assez remis en question²¹.

NOTES

1. Cette étude s'inscrit dans le cadre d'une recherche subventionnée par le CRSH et le FCAR: «L'Université et la culture: la crise identitaire d'une institution».
2. Cf. V. Descombes, *Le Même et l'Autre. Quarante-cinq ans de philosophie française*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1979.
3. Cf. T. Pavel, «Le rejet des classiques», *Le Messager européen*, n°5, Gallimard, 1991, p.101-121 et, T. Pavel, «Les études culturelles, une nouvelle discipline?», *Critique*, octobre 1992, n°545, p.731-742.
4. A. Finkielkraut a montré dans son livre, *La Défaite de la pensée* (Paris, Gallimard, coll. «Folio/Essais», 1987), comment cette pensée de la différence a pu mettre en échec l'esprit fraternel et universel de l'humanisme.
5. D. Sibony, *Écrits sur le racisme*, Paris, Christian Bourgois éd., 1988.
6. Ce semblable chez l'autre, c'est, pour le dire comme Lévinas, ce visage que des sujets, pourtant étrangers, ont en commun. C'est le lieu de cette rencontre qui, comme la langue, sépare en même temps qu'elle unit. Ce visage qui est avènement de l'altérité, est aussi celui de l'avènement d'un seuil de l'humanité. Cf. E. Lévinas, *Totalité et Infini*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1965.
7. J. Derrida, «Admiration de Nelson Mandela ou les lois de la réflexion», *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, coll. «La philosophie en effet», 1987, p.453-475.
8. Cf. J.-F. Mattéi, *L'Étranger et le Simulacre. Essai sur la fondation de l'ontologie platonicienne*, Paris, P.U.F., coll. «Épiméthée», 1983.
9. Platon, *Phèdre*, trad. L. Brisson, Paris, Garnier-Flammarion, p.245a-247c.
10. Cf. P. Aubenque, *La Prudence chez Aristote*, Paris, P.U.F., 1963 et *Le Problème de l'être chez Aristote*, Paris, P.U.F., 1962.

11. Cf. J.-L. Nancy, *Ego Sum*, Paris, Flammarion, 1979. Et J. Sipsos, *Lacan et Descartes. La tentation métaphysique*, Paris, P.U.F., coll. «Philosophie aujourd'hui», 1994.
12. Cf. J.-L. Nancy, «Notre probité», *L'Impératif catégorique*, Paris, Flammarion, 1979.
13. Cf. K. Jaspers, *Nietzsche*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1950.
14. Projeter ce discours philosophique du même et de l'autre sur la littérature, cela ne va pas sans risques. C'est ce que j'ai voulu déconstruire par l'analyse d'un roman de Balzac («De l'Un à l'Autre. Le désir de savoir et l'écriture de la différence dans *La Recherche de l'Absolu* de Balzac», *Texte* (Université de Toronto), n°17-18, 1995, p.1-32). Je ne peux ici reprendre toute mon analyse de ce roman, mais je rappellerai que s'il y a une quête de l'UN-originaire ou de l'Absolu, le roman montre qu'il y a de l'UN à même le pluriel du monde; c'est l'argent, la merde, la fumée, l'originalité d'un tableau, d'une fleur, la singularité d'un désir et la reconnaissance d'un nom. L'erreur aurait été de lire le texte sur un seul versant, celui de la métaphysique du fondement, et manquer ce faisant une autre logique de l'UN ou de l'unité qui fonde le procès identitaire du sujet. L'UN, objet par excellence d'une fondation identitaire du monde, échoue dans ce roman sur d'autres figures de l'UN pour poser le sujet non seulement comme ce qui devient, mais aussi comme ce qui répond de son nom et de son désir. Tout est là chez Balzac pour l'interpréter comme ce monstre de l'unité: sa quête de l'Absolu, l'unité de composition au fondement de sa poétique, et jusqu'à ce projet monumental et encyclopédique qu'est *La Comédie humaine*; tout est donc là, en apparence, pour le désigner comme ce grand démiurge de la modernité. Et, pourtant, ce texte immense ne cesse de buter sur une origine inassignable et un pluriel intarissable. Il redécouvre ainsi, à sa manière, la division originaire du fondement. Dans la même perspective, j'ai analysé la pensée de Maurice Blanchot dont on sait qu'elle se débat, notamment, contre la métaphysique hégélienne (la domination du même sur l'autre). J'ai voulu dans ce cas montrer la pertinence de sa critique, mais aussi un aspect problématique de sa conception du nom (du langage). Cf. J. Cardinal, «Du (post)modernisme comme deuil. L'Éthique de l'anonymat chez Maurice Blanchot», *Études littéraires* (Université Laval), vol.27, n°1, été 1994, p.139-155; aussi: «Agonie et passion dans *Thomas l'obscur* de Maurice Blanchot», Québec, Nuit Blanche éd., coll. «Biffures», n°1, automne 1997, p.147-169.
15. Cf. J. Cardinal, «Traduire son nom en passant la frontière. La quête identitaire dans *Resident Alien* de Clark Blaise», *Le Texte et le Nom*, Dir. M. Léonard et É. Nardout-Lafarge, Montréal, XYZ éd., coll. «Documents», 1996, p.181-194.
16. Cf. J.-C. Milner, *Les Noms indistincts*, Paris, Seuil, coll. «Connexions du champ freudien», 1983. R. Major, *Le Discernement*, Paris, Aubier, coll. «La psychanalyse prise au mot», 1984.
17. J. Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1967.
18. Cf. T. Todorov, «Du culte de la différence à la sacralisation de la victime», *ESPRIT*, n°212, juin 1995, p.90-102.
19. Cf. D. Schnapper, *La Communauté des citoyens. Sur l'idée moderne de Nation*, Paris, Gallimard, coll. «NRF Essais», 1994.
20. R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», 1973.
21. Cf. M. Freitag, *Le Naufrage de l'Université*, Québec, Nuit Blanche éd./Éd. La Découverte, 1995.

Jean-Marie Floch – page 7

Quel est le statut énonciatif de la création artistique ?

L'article porte sur la résolution *mytho-logique* de la problématique de la création artistique posée par J. Immendorff, un peintre allemand élève de Beuys. L'analyse des œuvres-charnières des années 80 montre en effet une conception du faire pictural radicalement différente de celle que le peintre avait lui-même proposée au début de son œuvre, dans les années 70. Désormais, le statut énonciatif de la création artistique n'est plus celui de la justification idéologique mais celui, *mytho-logique*, d'un « bricolage » au sens lévi-straussien du terme, aboutissant à la constitution d'une structure (*Le Café Deutschland*) à partir d'un certain nombre de grandes figures de l'histoire allemande moderne fonctionnant comme un tout de signes.

This article deals with the mytho-logic solution that J. Immendorff, a German painter follower of Beuys, has brought to the problem of artistic creation. The analysis of works which, in the eighties, marked a turning point in his art, shows a conception of the pictorial practice which differs radically from the one the painter himself proposed at the beginning of his work, in the seventies. The enunciative status of artistic creation is no longer one of ideological justification but a mytho-logical one of "bricolage", in the Levi-Strauss sense, which results in the constitution of a structure (*The Deutschland Café*) made of a number of great figures of modern German history operating as a set of signs.

Catherine Saouter – page 19

Les Ménines de Vélasquez.

De Palomino à Internet

Ce texte analyse le tableau de Vélasquez intitulé *Les Ménines*. En l'abordant sous l'angle du faire, du dire et du voir, l'étude approfondit le concept peircien de *semiosis*, dont ce tableau offre une riche illustration. Ce tableau a donné lieu à un grand nombre d'interprétations exprimées soit dans des textes, soit dans de nouveaux tableaux et leur étude renseigne sur la circulation des idées, la préservation de la mémoire, les zones d'oubli ou de contradiction de l'exercice culturel collectif. Le présent texte se penche, en particulier, sur les différents titres du tableau à travers les siècles, puis sur le commentaire de Michel Foucault, *Les Suivantes*, et, enfin, sur un tableau de Salvador Dali.

This essay analyzes the painting *Las Meninas* by Vélasquez. Examining the painting from three angles – doing, saying and seeing –, the essay takes a closer look at C.S. Peirce's concept of *semiosis* of which this painting is a rich illustration. *Las Meninas* has given rise to a great number of interpretations in the form of writings or subsequent paintings, and the study of these interpretations is relevant to the exchange of ideas, preservation of memory and the forgotten or contradictory areas

of the collective expression of culture. This essay focuses, in particular, on the many different names given to this painting through the centuries, Michel Foucault's comments in *Les Suivantes* and finally, a painting by Salvador Dali.

Pierre Ouellet – page 29

Le voir et l'émouvoir :

le faire et le dire cinématographiques

Le voir n'est pas neutre. Il est chargé d'affects. L'enjeu du faire esthétique est de révéler cette charge affective dans la couche plastique des œuvres d'art, visuelles ou verbales. Le cinéma, art du voir et mouvoir, est l'un des lieux de manifestation privilégiés de l'*émouvoir* propre aux images, dans leurs dimensions iconique et plastique. *Le Regard d'Ulysse* de Theo Angelopoulos nous sert d'exemple pour explorer la nature de l'expérience esthétique face à la pauvreté volontaire des percepts, auxquels supplée la richesse involontaire des affects qu'ils déclenchent. Une approche sémiophénoménologique (Husserl, Fink, Ingarden, Merleau-Ponty) nous permet de mieux comprendre les mécanismes propres à la *Wertnehmung* ou à l'évaluation esthétique vécue comme saisie affective des valeurs dans la dimension sensible des images.

Seeing is never neutral : it is loaded with affect. One of the function of aesthetic practice consists in bringing to light this emotive power lying within the plastic layer of works of art, either visual or verbal. Cinema, an art of sight and motion, is one of the places where the *emotion* peculiar to images in their iconic and plastic dimensions prevails most. Theo Angelopoulos' *Ulysse's gaze* will help us explore the true nature of aesthetic experience with its deliberately poor percepts and the unintentional richness of the affects they arouse. A semio-phenomenological approach (Husserl, Fink, Ingarden, Merleau-Ponty) will bring a better understanding of the mechanisms pertaining to the *Wertnehmung* or to the aesthetic evaluation lived as an emotive appraisal of values through the perception of images.

Pierre Boudon – page 39

L'Œuvre en creux ou la vasque de la mémoire

En 1966, on demanda à Louis Kahn, grand architecte américain, un monument commémorant l'Holocauste. Ce fut pour lui l'occasion d'une réflexion sur l'architecture et son histoire ; en réduisant l'œuvre à un minimalisme architectural dont la vertu première serait de se fondre dans le paysage, comme il disait – comme une simple pierre témoins –, Kahn a cherché à définir quelles seraient les règles les plus élémentaires de son art : harmonie, volumes parfaits, humilité, comme si cet art pouvait être la réponse à ce qui fut, historiquement, l'un des drames les plus terribles de notre culture. Pour nous, ceci est l'occasion de proposer une nouvelle approche sémiotique de la Forme à partir de ces formes élémentaires que sont le cube, la pyramide, le cône, etc., auxquelles nous substituons l'idée du *templum* puis du *réseau de templa* comme architectonique mentale associant le construit au

paysage. Le réseau des rapports constitue ainsi un prisme intellectuel à travers lequel nous pouvons déchiffrer l'œuvre.

In 1966, the great american architect Louis Kahn was asked to conceive a monument to commemorate the Holocaust. Kahn saw this as an opportunity to reflect on architecture and its history. By proposing an architectural minimalism, whose first virtue is to melt into the landscape – the way a stone would do –, Kahn tried to define the most elementary rules of his art: harmony, perfect volumes, humility, as if these could be the answer to what has to be considered one of the worst tragedies of our culture, the Holocaust. For us, this is the opportunity to create a new semiotic approach to Form and its basic shapes. To the cube, the pyramid, the cone, we want to substitute the idea of a *templum*, and afterwards a network of *templa*, as a mental architectonics associating construction with landscape. This network of notions is an intellectual prism through which we can uncode the work of art.

Gérard Bucher – page 63

L'image et le verbe

À la différence des approches cognitives courantes du sens, l'article part de l'hypothèse que seule l'œuvre d'art nous met sur la voie des puissances créatrices/mortelles du Symbole. Nous postulons donc que la mise au jour de la *poïesis* du verbe, immanente à toute conception de l'image (ou de la métaphore), suppose une exploration archéologique du *salto mortale* de l'origine *dans* et *par* le Poème. Ce projet est ici illustré par le commentaire « thanatogénétique », en premier lieu du récit de l'éveil conscient d'Helen Keller à l'âge de sept ans, puis du célèbre sonnet « Correspondances » de Baudelaire.

In an attempt to subvert all current cognitive approaches of meaning, this article's premise is that the work of art alone yields a glimpse of the *creative* and *mortal* power of the Symbol. We claim that bringing forth the *poesis* of the word, immanent to all conceptions of image (or metaphor), requires an archeological exploration of the *salto mortale* of origin as performed *in* and *by* the Poem. This conception is here illustrated by means of a « thanatogenetic » commentary, first of the narrative by Helen Keller of her access to consciousness at the age of seven, then of the famous sonnet « Correspondances » by Baudelaire.

Pierre-Éric Villeneuve – page 73

Voir, dire et faire : éthique de l'acte créateur dans *To the Lighthouse* de Virginia Woolf

L'étude cherche à établir, dans le sillage du roman woolfien, la mise en scène des secousses d'un acte créateur laissant découvrir une nouvelle éthique fondée sur une révolution des voix narratives. Il s'agit d'un examen des registres sémiotiques de la vision, de l'expression et de l'action qui se laissent lire dans la composition picturale de la mémoire d'un corps qui advient dans l'écriture. L'article explore enfin les ouvertures théoriques qu'invite la réflexion woolfienne sur

l'esthétique lorsqu'elle interroge la représentation et ses liens avec l'expérience sensorielle.

This study seeks to establish, within the boundaries of the Woolfian novel, the staging of literary production, bringing to light a new ethic based on Woolf's narrative innovations. It proposes an examination of the semiotic drives of vision, expression and action displayed in the reading process that occur in the pictorial composition of memories and bodies that perform in writing. It finally explores the theoretical frame suggested by Woolf in her definition of an aesthetic that interrogates modalities of representation and their relations to sensual experiences.

Michaël La Chance – page 83

Les dépendances culturelles

Nous examinons trois aspects de la culture contemporaine : sa vulgarisation lorsqu'elle devient spectacle et expression des préférences de la masse, sa disciplinarisation lorsqu'elle se ressent de la multiplicité des contextes discursifs (dont la techno-culture), son historicisation lorsque l'authentification des œuvres d'art s'effectue par l'ancrage dans une histoire traumatique, afin de constituer un fond pathique commun. C'est ce dernier aspect que nous développons davantage en prenant exemple dans la peinture (Willem de Kooning), la poésie (Paul Celan) et la musique (Henryk Górecki). Lorsque la charge affective (Affektbetrag) de l'œuvre provient d'une histoire traumatique, elle a le pouvoir de modifier la perception qu'a le spectateur de son propre passé et de son histoire.

This article examines three aspects of contemporary culture: its vulgarization when it becomes a mass oriented exhibit that reflects public preferences; its disciplinarization when it reflects the plurality of discursive contexts (including techno-cultural); its historicization when authentication of works of art is attained through anchoring in traumatic History, which thus constitute a common pathic ground. This later aspect will be more thoroughly examined with examples from painting (Willem de Kooning), poetry (Paul Celan) and music (Henryk Górecki). When the affective drive or charge (Affektbetrag) of the work stems from the traumatic history, it has the power to modify the perception that the spectator has of his own past and History.

Jean-François Bordron – page 97

Réflexions sur la genèse esthétique du sens

Nous cherchons à montrer que, sur la base des données perceptives, deux voies distinctes mais strictement complémentaires sont possibles. La première est celle d'une constitution sémiotique de la sensation qui autonomise le sensible sur le mode esthétique. La seconde correspond à une phénoménologie du sensible et aboutit à divers types de logique : logique de l'objet (méréologie), logique actantielle (narrativité), logique conceptuelle (pro-

priétés). Pour ce faire nous montrons le parallélisme existant entre les trois synthèses kantienne et la classification peircienne des signes.

We will try to show that, on the basis of perceptual data, two different but strictly complementary ways of defining the aesthetical genesis of sense are possible. The first one is the semiotic constitution of sensation, which makes the sensible autonomous on an esthetical mode. The second consists in a phenomenology of the sensible and results in various sorts of logic : logic of the object (mereology), actancial logic (narrativity), and conceptual logic (properties). In order to do that we show the parallelism between the three Kantian synthesis and the Peircean classification of signs.

Jacques Fontanille – page 105

Décrire, faire, intervenir

Examiner les relations entre voir, faire et dire, c'est d'abord se poser la question du rapport entre la sémiotique, depuis la description jusqu'à la production des objets signifiants. Dans la perspective de l'acte créateur, l'acte producteur de signification, la sémiotique doit repenser le fondement même de sa pratique. Deux directions ont été retenues pour cela : celle de la paraphrase (et de la traduction, selon Lotman) et du dialogue interculturel, d'une part, et celle de l'intentionnalité, des modes d'existence et des tensions que le faire sémiotique gère, provoque ou résout, d'autre part. Le propos consiste tout d'abord en un dialogue entre Greimas et Lotman, de manière à installer les conditions théoriques d'un autre dialogue, celui de l'instance créatrice et de l'instance sémiotique. Une typologie des actes paraphrastiques-dialogiques, puis des actes intentionnels est proposée. On s'efforce enfin de définir les modes d'intervention du faire sémiotique, dans son dialogue avec l'acte créateur : recommander, préconiser et évaluer.

Examining the relations between seeing, doing and saying means questioning first the relationship between semiotics and semiotic practice, from the description to the production of signifying objects. With regards to the creative act, the act which produces meanings, semiotics must rethink the very foundations of its practice. Toward that goal, we choose two directions : paraphrase (and translation, according to Lotman) and intercultural dialogue on the one hand; and on the other hand intentionality, modes of existence and tensions which semiotic practice manages, produces or solves. We will first open a dialogue between Greimas and Lotman, to create the theoretical conditions for another dialogue, this time between the creative entity and the semiotic one. We propose a typology of paraphrastic and dialogic acts, then one of intentional acts. Finally, we define three modes of intervention in semiotic practices, in its dialogue with the creative act: recommending, advocating and evaluating.

Hors dossier

Pierre La Rue – page 119

Topographie et Utopie. Les vues à vol d'oiseau du XIX^e siècle en Amérique.

La *Bird's Eye View of St. Johns, P.Q., 1881*, de l'illustrateur Henry Wellge, illustre un genre très répandu de « vues à vol d'oiseau » urbaines, réalisées dans la seconde moitié du XIX^e siècle en Amérique, lors de l'industrialisation urbaine. Wellge, dans cette représentation, joue sur plusieurs tableaux, combinant la description cartographique factuelle d'un milieu urbain particulier, la mise en scène de la structure symbolique appartenant à l'espace de cette ville, la projection stéréotypée d'une idéologie de croissance de la ville industrielle, véhiculée par le genre, et la schématisation d'un espace abstrait composé de valeurs « urbaines » paradigmatiques, signifiées par des images tirées du milieu bâti local, un espace spéculatif que Louis Marin qualifierait d'« utopique ». Ces quatre plans du dessin composent un discours à propos du devenir d'une ville alors en profonde mutation.

The *Bird's Eye View of St. Johns, P.Q., 1881*, by the artist Henry Wellge, is an example of the typical "bird's eye view" of american town or city in the second half of the XIXth century, at the time of urban industrialisation. Wellge superimposed here many "spaces" or planes, combining a factual and geographic description of a specific environment, a scene in which the town's own symbolic structure is dramatized, a typical spectacle of the booming industrial town's ideology, and a schematization of paradigmatic relationships between urban values, each illustrated by parts of the built environment, resulting in an abstract and speculative "space" that would be qualified as "utopian" by Louis Marin. These four planes constitute altogether a discourse about a town's future.

Jacques Cardinal – page 133

Le même et l'autre. Un nouveau paradigme critique de l'analyse littéraire

L'auteur s'interroge sur la nouvelle conception du sujet qui fonde, en certain milieu, le discours de l'analyse littéraire. Il remarque que ce discours – qui prône la différence et le pluriel – dérape parfois du côté du relativisme.

Questioning the new conception of subject on which is based, in some scholarly circle, the discourse of literary analysis, we will show that this discourse, which advocates difference and plurality, sometimes slips towards relativism.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Jean-François Bordron

Jean-François Bordron enseigne la sémiotique à l'Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle). Ses recherches portent sur la théorie des textes philosophiques (grammaire spéculative) et sur la sémiotique générale.

Pierre Boudon

Pierre Boudon est professeur au Département de communication de l'Université de Montréal. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages : *Introduction à une sémiotique des lieux* (Klincksieck, 1981), *Le Paradigme de l'architecture* (Balzac, 1992) et *Le Réseau du sens, une approche monadologique pour la compréhension du discours* (P. Lang, 1998) ; et de nombreux articles, depuis vingt ans, dans les différentes revues traitant de sémiotique (*Communications*, *Semiotica*, *RS/SI*, *Protée*, *Sémiotiques*, *Nouveaux Actes sémiotiques*, etc.).

Gérard Bucher

Gérard Bucher a obtenu un doctorat de 3^e cycle puis un doctorat d'État à l'Université de Paris III, sous la direction de A.J. Greimas. Il enseigne la littérature française et la littérature comparée à la State University of New York at Buffalo depuis les années soixante-dix. Il est l'auteur de *La Vision et l'Enigme* (Cerf, 1989) et du *Testament poétique* (Belin, 1994).

Jean-Marie Floch

Principal fondateur de la sémiotique visuelle, figurative et plastique, l'un des plus proches collaborateurs d'A.J. Greimas durant les années 70 et 80, Jean-Marie Floch est l'auteur, notamment, de *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit* (Hadès-Benjamins, 1985), *Les Formes de l'empreinte* (Fanlac, 1986), *Sémiotique, marketing et communication* (P.U.F., 1990), *Identités visuelles* (P.U.F., 1995), *Une Lecture sémiotique de Tintin au Tibet* (P.U.F., 1998). Actuellement directeur conseil à Creative Business (Paris), il est aussi chargé de conférences à l'Institut d'études politiques de Paris et à l'École supérieure des sciences économiques et commerciales (ESSEC) où ses enseignements portent sur l'approche sémiotique des problèmes de management, de publicité et de marketing, ainsi que d'architecture et de design.

Jacques Fontanille

Jacques Fontanille est titulaire de la chaire de linguistique et sémiotique à l'Institut universitaire de France, professeur à l'Université de Limoges et directeur du réseau français de sémiotique (G.D.R. G1065) au C.N.R.S. Il a publié notamment *Le Savoir partagé* (1987), *Les Espaces subjectifs* (1989), *Sémiotique du*

visible (1995), *Sémiotique des passions* (1991) avec A.J. Greimas et *Tension et Signification* (1998) avec C. Zilberberg. Il a dirigé les ouvrages collectifs suivants : *Le Discours aspectualité* (1990), *La Quantité et ses modulations qualitatives* (1993), *Le Devenir* (1995). Il dirige la revue et la collection *Nouveaux Actes sémiotiques* (Pulim, Limoges).

Michaël La Chance

Michaël La Chance est philosophe (esthétique), critique et poète. Codirecteur de la revue *Spirale*, il enseigne à l'Université du Québec à Montréal (Département de philosophie) et à l'Université du Québec à Chicoutimi (Département des arts et lettres). Il a publié récemment *Beckett. Entre le refus de l'art et le parcours mystique* (en coll. avec G. Godin, Hurtubise HMH & Castor Astral). Il travaille présentement à une monographie sur Schopenhauer et publiera en septembre 1998 un recueil de poésies, *Leçons d'orage*, aux Éd. de l'Hexagone.

Pierre Ouellet

Pierre Ouellet est professeur titulaire au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il a publié de nombreuses études sur la perception esthétique et discursive, dont *Voir et Savoir : la perception des univers du discours* (Balzac, 1992) et *Poétique du regard : littérature, langage et perception* (Nuit blanche/Pulim, 1998). Il a aussi dirigé l'ouvrage collectif : *Action, passion, cognition, d'après A.J. Greimas* (Nuit blanche/Pulim, 1997), et fait paraître récemment un essai littéraire sur l'art et la littérature : *Ombres convives : l'art, la poésie, leur drame, leur comédie* (Le Noroît, 1997). Écrivain, il a publié une douzaine d'ouvrages de fiction (poèmes, récits, romans) au Québec et à l'étranger.

Catherine Saouter

Catherine Saouter est professeure au Département des communications de l'Université du Québec à Montréal depuis 1988. Docteure en sémiologie, ses recherches et enseignements portent sur les théories de l'image dans une perspective sémiotique et historique : sémiotique et rhétorique de l'image, dimensions cognitives et communicationnelles des expressions visuelles, communication dans un contexte de longue durée, de la naissance de l'État moderne à nos jours. Elle a publié des articles sur la sémiologie des expressions visuelles et a dirigé la publication de : *Le Documentaire, contestation et propagande* (XYZ, 1996) et de *Conflits contemporains et médias*, en coll. avec C. Beauregard (XYZ, 1997). Elle publiera sous peu *Le Langage visuel* (XYZ).

Pierre-Éric Villeneuve

Pierre-Éric Villeneuve a obtenu son doctorat en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal en 1997 ; sa thèse portait sur les modalités épistolaires chez Virginia Woolf. Très présent dans les études woolfiennes, il coordonne le dossier « Virginia Woolf and Linguistic » pour le prochain numéro de la *Virginia Woolf Miscellany*. Il a publié des articles en français et en anglais sur Woolf et Bloomsbury dans diverses revues scientifiques. Il travaille présentement à la publication d'un livre sur Virginia Woolf dans les années 30.

Jacques Cardinal

Jacques Cardinal est professeur au Département de littérature comparée de l'Université de Montréal. Il s'intéresse tout particulièrement à la littérature québécoise et canadienne, et publiera sous peu une étude sur le discours de la tradition chez Ringuet, Hugh MacLennan, Jacques Ferron et Marie-Claire Blais.

Pierre La Rue

Pierre La Rue est urbaniste. Il a obtenu son baccalauréat en architecture à l'Université Laval en 1980 et sa maîtrise en urbanisme à l'Université de Montréal en 1987. Il a collaboré à la réalisation d'une douzaine d'installations sculpturales du sculpteur montréalais Pierre Granche, entre 1981 et 1994. Il a œuvré comme urbaniste et designer urbain chez les architectes et urbanistes Cardinal et Hardy, de Montréal, de 1988 à 1993. Il a enseigné le design urbain à l'Institut d'Urbanisme de Montréal entre 1990 et 1994. Au cours de ses études et de sa carrière professionnelle, il s'est particulièrement intéressé au domaine de la typomorphologie architecturale et urbaine et à des questions de topologie spatiale. Il réalise actuellement un doctorat en philosophie qui porte sur la notion d'espace dans les sciences et pratiques de l'aménagement, sous la direction du philosophe Maurice Laguerre de l'Université de Montréal.

PROCHAINS NUMÉROS

- Volume 26, n° 3 : Hypoiconicité et sémiotique du qualitatif
 Volume 27, n° 1 : La Mort de Molière
 Volume 27, n° 2 : Esthétique de la réception

Les personnes qui désirent soumettre un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un de ces dossiers sont priées de faire parvenir leur texte dès que possible à la direction de *Protée*.

DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

- Volume 18, n° 1 : Rythmes. Responsable : Lucie Bourassa.
 Volume 18, n° 2 : Discours : sémantiques et cognitions. Responsables : Khadiyatoulah Fall, Maryse Souchard et Georges Vignaux.
 Volume 18, n° 3 : La reproduction photographique comme signe. Responsable : Marie Carani.
 Volume 19, n° 1 : Narratologies : États des lieux. Responsable : François Jost.
 Volume 19, n° 2 : Sémiotiques du quotidien. Responsable : Jean-Pierre Vidal.
 Volume 19, n° 3 : Le cinéma et les autres arts. Responsables : Denis Bellemare et Rodrigue Villeneuve.
 Volume 20, n° 1 : La transmission. Responsable : Anne Éline Cliche.
 Volume 20, n° 2 : Signes et gestes. Responsable : Jean-Marcel Léard.
 Volume 20, n° 3 : Elle Signe. Responsables : Christine Klein-Lataud et Agnès Whitfield.
 Volume 21, n° 1 : Schémas. Responsables : Denis Bertrand et Louise Milot.
 Volume 21, n° 2 : Sémiotique de l'affect. Responsable : Christiane Kègle.
 Volume 21, n° 3 : Gestualités (en collaboration avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv). Responsables : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve.
 Volume 22, n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.
 Volume 22, n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.
 Volume 22, n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.
 Volume 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations. Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauevert et Adel G. El Zaïm.
 Volume 23, n° 2 : Style et sémosis. Responsable : Andrée Mercier.
 Volume 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.
 Volume 24, n° 1 : Rhétoriques du visible. Responsables : Groupe µ (F. Édeline et J.-M. Klinkenberg).
 Volume 24, n° 2 : Les interférences. Responsables : Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis.
 Volume 24, n° 3 : Espaces du dehors. Responsable : Charles Grivel.
 Volume 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma. Responsable : Lucie Roy.
 Volume 25, n° 2 : Musique et procès de sens. Responsables : Ghyslaine Guertin et Jean Fisette.
 Volume 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. Responsable : Rachel Bouvet.
 Volume 26, n° 1 : Interprétation. Responsable : Louis Hébert.
 Volume 26, n° 2 : Faire, voir, dire. Responsable Christine Palmiéri.

FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veuillez m'abonner à **PROTÉE**. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

VERSION IMPRIMÉE ☐

VERSION ÉLECTRONIQUE (CÉDÉROM ANNUEL) ☐

INTERNET ☐

Canada (T.T.C.)	33,35\$ (étudiants 17,25\$)
États-Unis	34\$
Autres pays	39\$

Canada (T.T.C.)	23\$ (étudiants 12,75\$)
États-Unis	23\$
Autres pays	23\$

Nom _____

Adresse _____

Adresse électronique _____

Expédier à : **PROTÉE**, département des arts et lettres,
 Université du Québec à Chicoutimi
 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens ; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites*. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser 80 pages de la revue (soit un maximum de 10 contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, comme par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.

A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :

Benveniste, É. [1966] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.

Greimas, A.-J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1997) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « *Rich Text Format* » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10po (200 x 250cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF.
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.